2 Bll. 316 ff.

D9954

Opp. 521

<36625983960014

<36625983960014

Bayer. Staatsbibliothek

# Vermischte Schriften

von

Friedrich Köppen.

Westermayer

Hamburg,
bey Friedrich Perthes.
1806.

Wb/65/1481

Bayerische
Staatsbibliothek
München

# Vorbericht.

Verschiedene der folgenden Aufsätze sind schon in Zeitungen, Journalen und Taschenbüchern, zum Theil sehr zerstückelt, abgedruckt. Sie erscheinen hier gesammelt, mit Zusätzen und einigen bisher ungedruckten Stücken vermehrt. Ihr Inhalt ist gemischt, und die darin berührten Gegenstände nehmen die Aufmerksamkeit gebildeter und denkender Leser in Anspruch. Von dem dritten neu hinzugekommenen Briefe über Jean Pauls Vorschule zur Aesthetik steht zu hoffen, daß

Bayerische Staatsbibliothek München



schiene? Ist es nicht Anmaßung, sich dem Beherrscher mehrerer Welten als Beurtheiler gegenüberstellen, wenn man nicht eben so viele Welten beherrscht, und im Besitz eines beschränkteren Eigenthums, erst inne wird des Mangels durch die Parallele? Aber die Welten des herrschenden Dichters bedürfen ein Auge, in welchem sie wiederstralen; dieses Auge ist das Gemüth des Lesers, der das vorgehaltene Bild empfängt, und von dem Eindrucke desselben Rechenschaft geben kann. So bestehen beyde, Dichter und Leser, ungeachtet ihrer Ungleichheit, doch neben einander.

Sie wissen ungefähr, wie ich Jean Pauls Schriften lese. Nicht mit kritischer Laune, denn man kommt über allem Schneiden und Seciren nicht zum Genuß; nicht mit praktischem Geschäftssinn, denn man wird alsdann nicht angesprochen von seinen überschwenglichen

Bildern; sondern mit ruhigem kindlichem Gemüth, das wenig achtet Dornen und Unkraut, aber sich innig erfreut an den wunderschönen Blumen des fruchtbaren Bodens; mit einer schwärmerischen Windstille der Seele, wo die Phantasie waltet und schafft nach ihrem gesetzlosen Gesetz, und der Mensch gerne hineinsieht in das Panorama seiner selbst und der Natur. Welche wahre Bewunderung hat mich dann immer ergriffen; die Bewunderung eines Geistes, der die gepriesenen Vorzüge des Witzes und Humors berühmter Schriftsteller, verbindet mit großer Phantasie, die ihnen mangelte *); mit einer wahrhaft orientalischen Phantasie,

*) Auch der genialische Baggesen ist ein Mischling des Humors und der Phantasie, und steht in sofern Jean Paul am nächsten. Nur ist jener leichter, geselliger, dieser gewichtiger, einsiedlerischer.

die gleich einem arbeitenden Vulkane, sich immer nähret und fortsetzet in eigner Glut; ihren Stral hinauswirft in den unendlichen Sternenhimmel und über die weite Erde; die das Gebiet des Wissens überglänzet und tausendfarbige Wolken bildet in der heiligen Dämmerung des Gefühls; die vielleicht unter den Menschen ihre Verwandten, aber noch nicht ihre Schwester gefunden hat. Darum ist Jean Pauls schriftstellerisches Wesen durchaus originell und neu, nicht bloß unter uns Deutschen, sondern auch unter andern Nationen; darum werden für ihn die bisherigen Klassenbegriffe und Regeln der poetischen Darstellung zu enge; er geräth abwechselnd mit der ganzen Welt in Freundschaft und Feindschaft, weil er kein Maaß vorfindet, weil er selbst vor sich selbst nicht da gewesen ist.

Die Vorschule zur Aesthetik, als

ein kritisches, nicht darstellendes, sondern beurtheilendes Werk, könnte man auch Jean Pauls Maaßgebung nennen. In einer jeden Aesthetik wird nur das innere Maaß der Poesie zur äußern Anschauung gebracht; daher ist ein Dichter, der zum Aesthetiker wird, zugleich sein bester Kunstrichter und sein schlechtester. Niemand wird das innere Maaß seiner Dichtungswelt so richtig und wahr darstellen, als er selbst; niemand wird auch einen etwanigen ursprünglichen Fehler desselben mehr auf alle Gegenstände übertragen. Muß aber ein Dichter durchaus nur mit seinem eignen Maaße gemessen werden, wie Jean Paul; so kann die Messung nicht sichrer geschehen, als wenn er selber das Maaß hinstellt.

Sie erinnern sich vielleicht jenes Zeitungslesers in Kamschatka, der alle Begebenheiten ein Jahr später lieset, als sie im übrigen Eu-

ropa vorfielen, und die Zeitungen gedruckt wurden. Der Kritiker scheint mir ein solcher Nachleser des voreilenden Genius zu seyn, und im Falle der Genius selbst zum Kritiker wird, ist er sein eigener Nachleser. Das kritische Nachlesen führt zu einer wahren Ansicht der Dinge, und gewährt Freude. Eine Begebenheit in der Vergangenheit läßt sich richtiger fassen und beurtheilen, als im Augenblicke des Erlebens; sie gewinnt an Reiz durch die größere Ferne, in welcher sie angeschaut wird, wie alle Geschichte. Aesthetische Untersuchungen haben daher diesen ganz eignen Reiz, wenn sie mit Geist angestellt werden, und nicht ein trocknes Seciren und Aufzählen der Theile des lebendigen Körpers sind. Der Aesthetiker glaubt hinter den Koulissen des schaffenden Genius zu stehen, wie der Historiker hinter den Koulissen der Weltgeschichte; während doch die Bühne selbst

verschwunden ist, und sich nur in der Einbildungskraft darstellt.

Aus allen diesen Ursachen ist das neue Werk Jean Pauls äußerst merkwürdig, anziehend und lehrreich. Wie wir noch nicht sein Ebenbild als Dichter hatten, so auch nicht sein Ebenbild als Aesthetiker. Der Mann der Phantasie, welche er selbst „die Weltseele der Seele und den Elementargeist der übrigen Kräfte“ nennt, wird besonders dann groß seyn, wann es die ursprüngliche Schöpfung der Poesie gilt; es wohnet ja in ihm die Schöpferkraft, und niemand kann von dem Gotte reden, der nicht von dem Gotte erfüllt ist. Kann uns der Seher gleich nichts Begreifliches enthüllen, so werden doch seine Orakel das Unbegreifliche am Wahrsten andeuten. Und mit einem solchen köstlichen Spruche beginnt gleich die erste Seite: „Das Wesen der dichteri-

schen Darstellung ist wie alles Leben nur durch eine zweyte darzustellen; mit Farben kann man nicht das Licht abmalen, das sie selber erst entstehen lässet. Sogar bloße Gleichnisse können oft mehr als Worterklärungen sagen, das verwandte Leben spiegelt sich besser in Bildern, als in todten Begriffen, nur aber für jeden anders; denn nichts bringt die Eigenthümlichkeit der Menschen mehr zur Sprache, als die Wirkung, welche die Dichtkunst auf sie macht; und daher werden ihrer Definitionen eben so viel seyn, als ihrer Leser und Zuhörer. Nur der Geist eines ganzen Buchs kann die rechte enthalten."

Vortrefflich ist das ganze erste Programm: Von der Poesie überhaupt. Soll eine wörtliche kurze Definition der Poesie gegeben werden, „so ist die alte aristotelische, welche das Wesen der Poesie in einer schönen (geisti-

gen) Nachahmung der Natur bestehen lässet, darum verneinend die beste, weil sie zwey Extreme ausschließet, nämlich den poetischen Nihilismus und den Materialismus.“ Mit großer Freude las ich diese Worte, da die Poesie weder sich selber befruchtend im Nihilismus, noch durch bloße Adoption eines Gegebnen im Materialismus ihr Wesen hat. Im ersten Fall giebt es nur Schein und Nebelkinder der Poesie, im zweyten unpoetische geistlose Körper. Die Farbenbrechung im poetischen Prisma setzt Gegenstände, Licht und Augen voraus; unser Zeitalter sähe gern mit dem bloßen Prisma, und möchte das Licht selber seyn, ohne Gegenstände und Augen. „Wo einer Zeit Gott, wie die Sonne, untergehet: da tritt bald auch die Welt in das Dunkel; der Verächter des Alles achtet nichts weiter als sich, und fürchtet sich in der Nacht vor nichts weiter, als

vor seinen Geschöpfen.“ Wird er sogar noch sich selbst achten, wird er sich fürchten vor seinen Geschöpfen; da diese Geschöpfe nur Gespenster sind — und zwar keine fürchterlichen, weil Gespensterfurcht nur im Gegensatz mit einer Wirklichkeit denkbar ist — da er selbst als das größte Gespenst unter Gespenstern weilt? „Die reichsten Dichter waren von jeher die anhänglichsten, fleißigsten Kinder, um das Bildniß der Mutter Natur andern Kindern mit neuen Aehnlichkeiten zu übergeben. Mit jedem Genie wird uns eine neue Natur geschaffen, indem es die alte weiter enthüllet. Alle dichterischen Darstellungen, welche eine Zeit nach der andern bewundert, zeichnen sich durch neue sinnliche Individualität und Auffassung aus.“

Aber die Dichtung ist auch nicht ein Kopierbuch des Naturbuchs, und der Dichter ist kein

Nachdrucker der Wirklichkeit. Der Grundsatz, die Natur treu zu kopieren, hat kaum einen Sinn. Es ist unmöglich, die Individualität der Natur durch irgend ein Nachbild zu erschöpfen; bey jeglicher Portraitirung eines Menschen, oder eines andern Gegenstandes, ist schon zu wählen zwischen Zügen, die wegzulassen, und solchen, die aufzunehmen sind. Es kann sich kein Pinsel bewegen, und keine Sprache ausdrücken, ohne den regierenden Geist, der auffassend mit den Sinnen und arbeitend für die Sinne, in der Idee die Seele jedes einzelnen Kunstwerks trägt, wodurch die Theile desselben zu einem individuellen Ganzen werden. „Wenn der Nihilist das Besondre in das Allgemeine durchsichtig zerlässet — und der Materialist das Allgemeine in das Besondre versteinert und verknöchert; — so muß die lebendige Poesie eine solche Vereinigung beyder ver-

stehen und erreichen, daß jedes Individuum in ihr sich wieder findet, und folglich, da Individuen sich einander ausschließen, jedes nur sein Besondres in einem Allgemeinen, kurz, daß sie dem Monde ähnlich wird, welcher Nachts dem einen Wandrer im Walde von Gipfel zu Gipfel nachfolgt, zu gleicher Zeit auch einem andern von Welle zu Welle, und so jedem, indeß er seinen großen Bogengang am Himmel zieht, aber doch am Ende wirklich um die Erde und um die Wanderer auch."

Jede genialische Darstellung ist ein Schaffen, und es ist mir gewesen bey der Vorschule, als sollte die Aesthetik aus den mannichfaltigen Elementen erst hervorgehen, und als schwebte der Schöpfungsgeist über der Tiefe, um die Elemente zu sondern und zu binden. Die Gedanken stehen nicht in hölzerner Steifigkeit neben einander, wie im Museum die gedörrten

Exemplare lebender Natur; sondern sie erzeugen sich lebendig aus sich selbst, und es scheint, als wären sie nie da gewesen, und wollten in wechselseitiger Bewegung den ersten frischen freudigen Genuß ihres Lebens ausdrücken. Voll dieser Lebendigkeit sind das zweyte und dritte Programm, über die Stufenfolge poetischer Kräfte, und über das Genie. Jene Stufenfolge geht aufwärts von der Einbildungskraft zur Phantasie, welche sich wie Prosa und Dichtkunst zu einander verhalten; und abwärts von der genialischen Phantasie zum Talent und zu dem passiven Genius. „Das Innere der Menschen von Talent bildet eine Aristokratie oder Monarchie, in welcher mehrere Kräfte, z. B. Scharfsinn, Witz, Verstand, vorragen, das genialische Innere ist eine theokratische Republik. In der Poesie wirkt das Talent mit einzelnen Kräf-

ten, mit Bildern, Feuer und Gedankenfülle auf das Volk, und ergreift gewaltig mit seinem Gedicht, das ein verklärter Leib mit einer Spießbürgerseele ist; denn Glieder erkennt die Menge leicht, aber nicht Geist, leicht Reize, aber nicht Schönheit. Die passiven Genies sind in poetischer Prose geschriebene Geister, sie sind reicher an empfangender als schaffender Phantasie, ihnen mangelt genialische Besonnenheit. Es giebt Menschen, welche in eine heilige offne Seele den großen Weltgeist, es sey im äußern Leben oder im Innern des Dichtens und Denkens, aufnehmen, welche treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend, hängen und bleiben, und welche doch, wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, mit gebrochnen verworrenen Sprachorganen sich quälen, und etwas anders sagen als sie wollen. Wenn der

Talent-Mensch der lustige Papagai und Affe des Genies ist, so sind diese leidenden Gränz-Genies die stillen, ernsten, aufrechten Wald- oder Nachtmenschen desselben, denen das Verhängniß die Sprache abgeschlagen. Es sind — wenn nach den Indiern die Thiere die Stummen der Erde sind — die Stummen des Himmels. Jeder halte sie heilig, der Tiefere und der Höhere!“ Ich möchte hinzusetzen: Wenn nicht die Ordnung der Natur diesen Stummen die Sprache versagt hätte, welch ein Reden würde es in der Welt seyn, und wie wenig Hören und Vernehmen! Der Sprechende hört und merket meistens seinen eignen Laut, der Schaffende erfreut sich vorzüglich an der eigenen Schöpfung; und gleichwie der Mensch weniger die Natur bewundern würde, wenn er selber eine schaffen könnte, so würde der Künstler ohne jene passiven empfan-

genden Seelen, welche immer in seiner Bewunderung die Mehrzahl ausmachen, kaum einen Platz finden, wo er sein Kunstwerk hinstellte, und kaum ein Auge, welches mit Staunen und Rührung zu seiner Größe hinaufschaute.

Ein andrer vortrefflicher und tiefer Gedanke ist hervorzuheben. Philosophisches und poetisches Genie stehen in der innigsten Verwandtschaft, sie sind Zwillingskinder einer Mutter. „Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte; die erfindenden Philosophen waren alle dichterisch," und die ächten Dichter, z. B. Jean Paul selber, allemal philosophisch. Aber das philosophische und dichterische Talent liegen weiter aus einander, wie in der Descendenz eines Geschlechtes die Verwandtschaft immer geringer wird. Zwey große Erscheinungen des Genius sind: „Besonnenheit" und

„Instinkt.“ Ohne die treibende Kraft und Gewalt giebt es keinen Wachsthum, und ohne Gleichgewicht und Maaß keinen Geist im Denken und Dichten. Zur Wahrheit und Schönheit ziehet den Menschen der Instinkt, der den Gegenstand seiner Sehnsucht weissaget; daß Wahrheit und Schönheit dem Menschen bleiben, und von ihrem heiligen Throne mit königlicher Würde herrschen, wirket die Besonnenheit, des genialischen Instinktes Hieroglyph und Sprache. „Wie Jacobi den philosophischen Tiefsinn aller Zeiten konzentrisch findet, aber nicht den philosophischen Scharfsinn; so stehen die dichterischen Genies, zwar wie die Sterne bey ihrem Aufgange, anfangs scheinbar weiter auseinander, aber in der Höhe, im Scheitelpunkt der Zeit rücken sie, wie die Sterne, zusammen.“ Das Wesen des Genius ist sich selbst gleich, wie die Persönlich-

keit des Menschen in dem mannichfaltigen Thun des Lebens. Aber wie die Persönlichkeit sich erhebt über alles Beywesen und einzelne Begehren, so erhebt sich die Besonnenheit des Genius über die gewöhnliche Besonnenheit. „Diese göttliche Besonnenheit ist so weit von der gemeinen unterschieden, wie Vernunft von Verstand, eben die Eltern von beyden. Daher ist der Dichter, wie der Philosoph, ein Auge; alle Pfeiler in ihm sind Spiegelpfeiler; sein Flug ist der freye einer Flamme, nicht der Wurf durch eine leidenschaftlich springende Mine. Diese Besonnenheit kann nie zu groß werden; könnte sie es, so stände ja der besonnene Mensch hinter dem sinnlosen Thiere und unbesonnenen Kinde. Warum aber schließen Mißverstand und Vorurtheil aus dieser Besonnenheit etwas gegen den Enthusiasmus des Dichters? Weil es auch eine ruchlose sündige

Besonnenheit giebt, von der sich die göttliche durch den Instinkt des Unbewußten und die Liebe dagegen unterscheidet.“ Unserm Zeitalter scheint eine sündige Besonnenheit mit dem Strohfeuer des Enthusiasmus in der Philosophie und Poesie eigen zu seyn, ohne den Instinkt und die Liebe; gleich der Besonnenheit eines gefallenen Engels, der zwar die Worte des Himmels nicht vergessen hat, aber wohl die Wortfügung; der von allen Handlung und Leben ausdrückenden Zeitwörtern wohl den Infinitiv weiß, aber nicht den Indikativ.

Um das Gemälde zu vollenden, welches ich Ihnen, wenigstens in den allgemeinsten Umrissen, von der Vorschule zu geben wünschte; stehe hier noch Einiges aus den beyden folgenden Programmen: Ueber die griechische oder plastische Poesie; und: Ueber die romantische Poesie. Schön heißt

es: „Nicht bloß ewige Kinder waren die Griechen, wie sie der egyptische Priester schalt, sondern auch ewige Jünglinge. Wenn die spätern Dichter Geschöpfe der Zeit sind: so sind die griechischen zugleich Geschöpfe einer Morgenzeit und eines Morgenlandes. Eine poetische Wirklichkeit warf, statt der Schatten, nur Licht in ihren poetischen Widerschein.... Ist nun einmal ein Volk so im Leben verherrlicht, und schon im Mittagsschein von einem Zauberrauche umflossen, den andre Völker erst in ihrem Gedicht auftreiben; wie werden erst um solche Jünglinge, die unter Rosen und unter der Aurora wachen, die Morgenträume der Dichtkunst spielen, wenn sie darunter schlummern, wie werden die Nachtblumen sich in die Tagesblumen mischen, wie werden sie das Frühlingsleben der Erde auf Dichtersternen wiederholen?“ — Aus dem Rückblick auf

ihr Volk werden vier Hauptfarben der griechischen Dichter gefunden und erklärt. Die erste ist ihre Plastik oder Objektivität, die zweyte das Ideal, die dritte heitre Ruhe und die vierte sittliche Grazie. „Aus dem kräftigen Eindruck wird Liebe und Antheil; die rechte Liebe aber ist stets objektiv, und vermischt sich mit ihrem Gegenstande. Die Griechen glaubten, was sie sangen, Götter und Heroen. Wenig kann das Geschrey nach Objektivität verfangen und in die Höhe helfen, da zur Objektivität Objekte gehören, diese aber in neueren Zeiten theils fehlen, theils sinken, theils gar wegschmelzen im Ich. Wie viel anders greift der herzige, trauende Naturglaube nach seinen Gegenständen, gleichsam nach Geschwistern des Lebens, als der laue Nichtglaube, der mühsam sich erst einen zeitigen kurzen Köhlerglauben verordnet, um damit das Nicht-

ich zu einem halben Objekte anzuschwärzen und es in die Dichtung einzuschwärzen. . . . ."

„Die Griechen unterscheiden sich durch eine doppelte Umkehrung von uns. Wir verlegen die sinnliche Seligkeit auf die Erde, und das sittliche Ideal in die Gottheit. Die Griechen geben den Göttern das Glück, den Menschen die Tugend."

Im Gegensatze gegen die griechische Poesie steht die neuere romantische. Jean Paul nennt diese Abtheilungen ein Paar weite Allgemeinheiten, aus deren Dürre aber freylich kein dynamisches Leben zu gewinnen ist. „Jedes einzelne Volk und seine Zeit ist ein klimatisches Organ der Poesie, und es ist sehr schwer, den verschlungenen Reichthum der Organisation so für ein System aus einander zu wickeln, daß man für dasselbe nicht eben so viel Lebenstheile fallen lasse als aufnehme." Die Griechen

können nicht wiederkommen, denn es giebt keine Volksdoublette auf der Erde. Das Christenthum hat wie ein jüngster Tag auf die Poesie gewirkt. „Es vertilgte die ganze Sinnenwelt mit ihren Reizen, und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Was blieb dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußern Welt noch übrig? Die, worin sie einstürzte, die innere. Der Geist stieg in sich und seine Nacht, und sah Geister.“ Es zogen durch diese Nacht Engel und Teufel, Heilige und Selige, der Mensch war öfter fürchtend als hoffend, es bildete sich die Poesie des Aberglaubens, eine Frucht und Nahrung des romantischen Geistes; statt der „plastischen Sonne“ schimmert der „romantische Mond,“ Schakespear, Schiller, Herder, Cervantes, Tieck, Klinger, Schlegel, Göthe, werden als Beyspiele der Romantik angeführt. „Wenn die

Griechen die schönen Künste eine Musik nannten; so ist die Romantik die Sphärenmusik. Eben so selten als das romantische Talent ist der romantische Geschmack,“ welchen Jean Paul den Deutschen abspricht, weil sie zu schwer sind, und ihr poetischer Charakter nach Herder in Biedersinn und Hausverstand besteht.

Genug für diesmal von der geistreichen Vorschule. Gerne gäbe ich Ihnen noch einige Proben aus den übrigen Programmen über das Lächerliche und Erhabne, über die humoristische Poesie, den epischen, dramatischen und lyrischen Humor, über den Witz u. s. w., gerne möchte ich Ihnen das ganze vortreffliche Programm über Charaktere auszeichnen, gerne würden Sie sich mit mir an mehreren genialischen Einfällen ergötzen, z. B. über die

beyden Sakramente des Teufels, Lieblosigkeit und Ehrlosigkeit. Allein ein Brief, der zum halben Buche würde, thäte dem Buch und sich selber Schaden; so wie in der Malerey eine zu genaue Ausführung den Geist der Skizze verdirbt, und doch nicht dem Original gleichkommt.

Ob ich einig bin mit Allem, was in der Vorschule gesagt ist? Ob nicht Schattenparthieen im Buche sind? — Lassen Sie sich heute in dem Genuß des Schönen und Vortrefflichen nicht stören, mein nächster Brief sage Ihnen hierüber mehr. Einiges werden Sie schon ahnen aus der Art, wie Jean Paul über die Romantik spricht, wo er der neuen ästhetischen Schule weniger entgegen zu gehen, als entgegen zu hinken scheint. Doch es ist gewiß sehr unredlich vom Leser, wenn er das ihm gut und schlimm Scheinende des Autors durchein-

ander wirft, indifferenzirt und am Ende Nichts übrig behält. Vor dieser Sünde gegen den heiligen Geist will ich mich bewahren, und was ich Ihnen auch nächstens schreiben kann und mag, wünsche ich, daß Ihnen das Schöne und Herrliche Jean Pauls unverschwindend vor Augen schwebe, und daß es Ihnen wie mir gehe, der ich vor dem herrlichen Glanz der Sonne ihre Flecken nicht wahrnehme, wenn ich nicht mein Auge durch Rauchglas verfinstere und diese Flecken suche.

## Zweyter Brief.

Hohe Schriftsteller wie hohe Menschen greifen oft über ihren Gegenstand und über ihr Ziel hinaus. Der langsame Gang einer kritischen Arbeit vereinigt sich schwer mit dem Voreilen des dichtenden Genius. Auf der andern Seite kann nur der Genius den Genius fassen, und was ein freyer königlicher Mensch gebildet, kann auch nur in dem Gemüth eines freyen Menschen gewürdigt werden. Die Erbsünde des Kritikers bestehet daher in einem Zu viel, oder in einem Zu wenig; weder ein großer Ueberfluß, noch ein wirklicher Mangel, führen zur kritischen Oekonomie, sondern das Mittlere von beyden, der Wohlstand. Und da der Mensch zwischen Poesie und Prosa, wie zwischen Himmel und Erde wandelt, so faßt der poetische Geist in dem Garten der Kunst nicht

die Pflanze, sondern den Himmel darüber, und der prosaische nicht die Blume an der Spitze, sondern das näher der Erde treibende Blatt.

Das rastlos schaffende Genie des Künstlers gewährt sich keinen vollkommenen Sabbath, um zu überschauen, ob alles gut ist. Eine große produktive Kraft verbindet sich selten mit reflektirendem feinen Geschmack, ja es möchte fast in ihrer beyderseitigen Natur liegen, sich wechselseitig aufzuheben. Das Kind würde schwerlich gehen lernen, wenn es sich aller Vorschriften der zierlichen Haltung des Körpers bewußt wäre, und sie bey dem ersten Schritte beobachten wollte. Schwankend, und sogar fallend, lernt es die Kunst der Bewegung. Kann es aber nicht späterhin die Vorschriften des Maaßes und Anstands lernen? Kann nicht der zweyte Schritt gemeßner seyn, als der

erste? Allerdings, aber vielleicht ist die Freude an der Bewegung zu groß geworden, um nicht eine süße Vergessenheit der Vorschrift einer schmerzlichen Erinnerung an sie vorzuziehen. Auch behauptet dann die Gewohnheit ihr Recht, und der freye Gang wird durch Reglung aller Schritte ein gezwungener.

Wie viel von diesen Betrachtungen auf unsern großen Schriftsteller paßt, überlasse ich Ihnen zu beurtheilen. Jean Paul kann nun einmal nichts anders, als ein Panorama geben. Allenthalben sind sein Blick und sein Pinsel gewesen, aber allenthalben gehn sie auch hin, beyde ruhen und fliegen oft zu gleicher Zeit. Was seinen Gemälden und Charakteren, seinem Gefühl und seinem Witze fehlt, ist der Rahmen. Er folgt meistens dem ungefaßten schrankenlosen Humor. Nur selten liefert er in Extrablättern und kleineren Darstellungen

ein begränztes und für den ästhetischen Sinn eingefaßtes Kunstwerk, z. B. seinen Plan zu einem litterarischen Fraisgericht im Titan, und seine Reise des Rektors Fälbel im Fixlein. Da nun die ästhetischen Kunstrichter, gleich amtlichen Zimmerverzierern, mehr den Rahmen lieben als das Gemälde, so leben sie mit unserm Panoramisten in beständigem Kriege; denn sie können ihn nirgend an der Wand brauchen, und zerschneiden wohl gar seine in die Runde gespannte Leinewand, um den Fetzen doch irgendwo hinzukleben. Gegen diese Leute brauchte sich der große Künstler nicht zu rechtfertigen, da ohne Zweifel der Rahmen leichter zu machen ist, als das Gemälde darin, und in der Natur selbst alles ohne Rahmen ist. Eher möchte man ihm vorwerfen, warum denn sein Panorama nicht allenthalben gleich gut gemalt ist, und der Beschauer nicht mit gleichem Ver-

gnügen in die Runde schauen kann? Aber wie es in der Vorschule heißt; „Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung;“ so gelüstet der Künstler, nach der gemeßnen Pinselführung, ordentlich nach einem wilden Farbenauftragen. Bey den Griechen, deren Jugendkräfte und Kinderseelen mehr im Ebenmaaß und in der Einheit standen; die im frischen Genusse ihres Daseyns zu „lebenslustig waren zur humoristischen Lebensverachtung;“ die durch den Wermuth der Tage und die freudenabblätternde Hand der älter gewordnen Erfahrung und des älter gewordnen Schicksals sich noch nicht zur Höhe des Humors hinaufgeärgert hatten — bey den Griechen fehlte dieses Gelüste in der Kunst. Die Freude an den Produkten ihrer Mühe war größer, weil ihnen weniger Muster vor Augen schwebten und

der Mensch an denjenigen Dingen das höchste Vergnügen findet, die er zuerst hervorbringt; sie liebten weniger die Umsicht, als die Ansicht, sie waren klassisch, weil ihre ganze Weltgeschichte, ihre Sitten und Gewohnheiten sich in einem gemeßnen Raume einschlossen, und sie keine andre Schönheit, als eine klassische, kannten.

Gesellt sich zu dem unklassischen Gelüste unsrer späteren Kunst eine große Phantasie, ein großer Umfang des Wissens — da ohne Phantasie und Vielwissen kaum jemand unklassisch seyn kann — so entsteht leicht jenes ewige Wogen der Zustände, jenes Her und Hinüber des immer regen Geistes, welches ich zur schriftstellerischen Individualität Jean Pauls zähle. Aus einer solchen Individualität wird schwerer eine feste Gestalt hervorgehen, als eine fließende; je wechselnder und besondrer

der Zustand des Künstlers ist, desto mehr Allgemeinheit wird er suchen seinem Kunstwerk zu geben, damit seine mannichfaltige Besonderheit sich am besten daran schließe, z. B. den Charakteren des Romans, um der Phantasie weiteren Spielraum zu lassen. Hierin liegt aber grade das Wesen des Romantischen, es erscheinen darin nur die Streiflichter der Wirklichkeit, welche keine feste Gestalt enthüllen; der volle Tag, wenn auch der schönste, stört die magische Dämmerung und ihre fließenden Umrisse. In Jean Pauls Charakteren ist selten viel Wirklichkeit, ja wollte man sie von allen Seiten strenge ins Auge fassen, so würden sie vielleicht manchmal zur Karikatur, die Weiber durch Empfindsamkeit, die Männer durch Poesie und Humor. Man liebt weniger diese Charaktere, als die wahre Empfindung, Poesie, und den Humor, welche zwischen der Ro-

mantik aufgehen, und welche weniger aus den Charakteren, als aus dem Autor selber sind. Am meisten Wirklichkeit findet sich in den komischen Darstellungen, z. B. im Firlein, wo die Natur des kleinen bürgerlichen Lebens mit individuellen Zügen geschildert ist, so wie überhaupt das Komische gar nicht des einzelnen Wirklichen entbehren kann, und es in der idealen Welt nichts Lächerliches giebt.

Und wie passen diese Bemerkungen zur Vorschule? Die Phantasie läßt sich ihren Flügel nicht binden, sie erhebt sich entweder mit Willkühr in die Lüfte, oder gar nicht. Sie ist ihrer Natur nach romantisch und liebt das Romantische. Soll sich deswegen die Phantasie mit einer Kunstphilosophie vermählen, so thut sie es am liebsten mit einer solchen, welche eine bestimmte Wirklichkeit verachtet, und die unbestimmte Allgemeinheit em-

pfiehlt. Sie überläßt sich furchtloser ihrem Hange, wenn die Autorität des reflektirenden Verstandes diesen Hang rechtfertigt. Sie thut es sogar mit einiger empfindlichen Hartnäckigkeit, wenn gewisse Kunstrichter, die stets den vollen Tag der Wirklichkeit verlangen, sie an ihrem Rechte kränkten. Daher Jean Pauls Vorliebe für die Grundsätze der neuern Aesthetiker, daher seine Behauptung nach Schlegel: „daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes seyn müsse;" daher seine Erhebung Tiecks — dieses poetischen Unduliften, auf dessen phantastischem Ozean viel Strom ist, viel Welle, viel Schaum; aber keine Insel, wohin man sich vor dem freudenlosen und krank machenden Laviren retten kann.

Unstreitig mangelt diesen Urtheilen nicht alle Wahrheit, aber sie sind meines Dafür-

haltens einseitig; wie überhaupt die moderne Aesthetik, indem sie sich für allseitig ausgiebt, nur die Einseitigkeit erträumter Allseitigkeit ist. Erinnern Sie sich aus meinem vorigen Briefe an die Stelle, wo Jean Paul von der plastischen Sonne und von dem romantischen Monde spricht. Zur Zeit der Sonne herrscht das Wachen, und zur Zeit des Mondes herrscht das Träumen; wie der Traum seine Farben von dem Wachen entlehnt, so der Mond seine Stralen von der Sonne, aber beyde geben die Farben und Stralen verändert zurück. Der wahre Seher sieht im Monden- und Sonnenreich, und nur Kranke werden bey dem Untergange oder dem Aufgange der Sonne blind. Die neueste romantische Schule ist nachtsehend und tagblind; Jean Paul ist ein wahrer Seher, aber im Moment des Erwachens, wo ihm noch der Traum vor der Stirne schwebt.

Jene breite Abtheilung zwischen griechischer und neuer Poesie ist durchaus richtig; aber der Unterschied, worauf diese Abtheilung beruht, ist nicht gleichbedeutend mit dem zwischen plastischer und romantischer Poesie. Die romantische Poesie entstand nach Jean Paul durch den Einsturz der äußern Welt, und dem poetischen Geiste blieb nichts weiter übrig, als die innere. Sonach hätten die Griechen, als Plastiker, in ihrer äußern Welt, das Geistige versinnlicht; und die Neuern, als Romantiker, müßten in ihrer innern Welt, das Sinnliche vergeistigen. Der Gedanke ist wahr und gut; die Jugend in ihrem allgemeinen Charakter steht in näherem Verhältniß mit der sinnlichen Welt, als das erwachsene Alter, und die Geschichte der Poesie mag der Lebensgeschichte des einzelnen Menschen gleichen. Aber dann ist es falsch, daß die Poesie immer romantisch

seyn müsse; die griechische war es ja nicht in dieser Wortbedeutung. Die Poesie, als Mittlerin zwischen Geist und Körper, wäre bey den Griechen mehr körpernehmend, bey den Neueren mehr körpergebend; aber weder das Eine noch das Andre gehörte zu ihrem Wesen, sondern nur zu ihrer Erscheinung. Man nimmt also wohl das Romantische in einem andern Sinn und hält es mit dem Idealischen für gleichbedeutend; dann gehörte es freylich zum Wesen der Poesie, aber es dürfte dann den Griechen nicht entgegengesetzt werden, denen gewiß nicht Ideal und Poesie mangelte.

Das Ideal geht hervor aus der Liebe des Schönen und Guten, welche Liebe, wie Plato sagt, ihren Gegenstand nicht besitzt, sondern ihn sucht und begehret; welche den Menschen eine Kunde von den Göttern, und den Göttern

eine Kunde von den Menschen giebt. Mit dieser Liebe muß alle Poesie dichten, die Poesie der Griechen und der Neueren. Eine suchende Liebe wird nie den Glauben an ihr Ideal verlieren, sie wird es bewundern in allen poetischen Gestalten. Die idealische Dichterwelt ist deswegen nicht gleichbedeutend mit einer Fabel- und Zauberwelt, und jener Glaube an das Ideal nicht gleichbedeutend mit einem schreck- und fieberhaften Aberglauben. Und doch nennt Jean Paul den Aberglauben: „eine Frucht und Nahrung des romantischen Geistes;“ spricht von einer Poesie des Aberglaubens, welche sonach die romantische Poesie selber seyn müßte. Sehr richtig legt er diesem Aberglauben ein Gefühl als Prinzip unter, das ungeheure, „womit der stille Geist gleichsam in der wilden Riesenmühle des Weltalls betäubt steht und einsam;“ — aber ist denn aller Glaube nur

Dämonenfurcht, und dieser romantische Schreckgeist der Geist alles Glaubens der neueren Poesie? Stammen aus der inneren Welt des Menschen nur lange Nachtschatten, die das Gemüth des Kindes erschrecken, die aber der Mann für eine bloße Luftspiegelung erkennt? Da jener Duft griechischer Mythologie uns nicht mehr vor Augen schwebt, müssen wir bloß Herenrauch sehen; und zwar ohne Furcht, Glauben und Liebe, deren Wesen wir als romantisches Träumen erkannt haben?

Wenn über der sündigen Welt ein fluchender Genius schwebte, und spräche: Ich will verkehren alles Menschliche, ich will die Welt zur Hölle vorbereiten, in welcher nichts ist, was der Mensch lieben und achten kann; die Vernunft soll werden zur phantastischen Tollheit, alle Wahrheit zur Lüge, alle dichterische Schönheit zur bloßen Stralenbrechung einer

Blendlanterne; die Sonne des Glaubens soll untergehen und der Aberglaube aus dickem Nebel tausend Gestalten gespenstern; der Mensch aber soll seyn wie ein stehender Sumpf unter dem Nebel, in welchem sich alle Gestalten wiederspiegeln, ohne daß irgend eine bleibt: — so wäre dieser Genius fast romantisch.

Allerdings giebt es Wunder der inneren Welt, und das größte Wunder ist der Mensch selbst, der nicht weiß, wie er zu seinen Idealen kommt, und wie die Ideale ihm geworden sind. Sein ganzes Wirken und Thun geht hervor aus dem Verborgnen, und es ergreift ihn ein Staunen, so oft er seiner selbst inne wird. Doch weder das Wunder noch das Staunen ist romantisch, sondern es ist ein wahres Erleben. Das Romantische aber steht dem Erlebten entgegen, wie das Geträumte dem wachend Wahrgenommenen.

Wie das Wunderbare der äußern Welt nicht romantisch genannt werden kann, sobald es wirklich geschieht und der Glaube des Geschehens lebendig ist; so ist auch das Wunderbare der innern Welt nicht romantisch, sobald es wirklich ein Erlebtes ist und aus individueller Menschennatur und Kraft hervorgeht. Allerdings ist der Mensch sich selbst ein Wunder, aber ist der Glaube an dieses Wunder nur Aberglaube? Ist dieses Wunder nicht eben so wahr als jede äußre Wirklichkeit, ja das Wirklichste von allem Wirklichen? Darum mögen die äußern Wundergestalten eines früheren Zeitalters dem späteren zur Fabel werden, das innre Wunder bleibt; und wer es in seinem mannichfaltigen Daseyn darstellt mit jener Liebe zum Idealen, die selbst ein Wunder ist, der ist der wahrste, wirklichste und zugleich größte Dichter.

Warum ist Schakespear neben aller Romantik doch so wahr und wirklich? Weil in seinen Charakteren menschliche Individualität mit allen ihren Wundern liegt, die sich in wahren Beziehungen auf das Leben äußert. Mitten unter seinem romantischen Aberglauben und seiner romantischen Tollheit — da alle Tollheit romantischer ist als die Vernunft — entdeckt sich so viele wahre und hohe Vernunft, so viel ewige Menschennatur; daß man ihn sehr erniedrigen würde, wenn man ihn, gleich manchen phantastischen Dichtern, bloß romantisch nennte. Was stammt mehr aus dem Menschen wie er ist, als jene heftige Liebe des Romeo und der Julie, jener Wahnsinn der liebenden Ophelia, jener Vorwurf Makbeths, er habe die Schlafenden gemordet, jenes Nachtwandeln der Lady, die im Traume das Blut nicht von den Händen waschen kann?

Das Romantische kann der Mensch auffassen, indem er es sich selber vorbildet, das Wahre muß ihn ergreifen. Idealisiren und Romantisiren sind nicht einerley. In beydem ist freylich die Phantasie geschäftig, aber in dem Ersten mit Glauben, in dem Andern mit Unglauben. Nur der Glaube kann den Menschen ergreifen, der Unglaube hat keinen Arm und keine Hand. Unsre modernen Aesthetiker, indem sie den Glauben verloren, können sich als Ungläubige nur an den romantischen Aberglauben halten; ihr Idealisiren muß mit dem Romantisiren einerley seyn; statt des wachenden Glaubens an das Ideal, muß ein träumendes Scheinbilden eintreten.

Jean Paul hat zu viel wachen und wahren Seherglauben, als daß er sich gänzlich zur neuen romantischen Schule bekennen sollte, aber zuweilen ist es, als würde dieser Glaube ver-

finstert, und als sich ein fabelhafter Mondschein in die Finsterniß. Sie werden sich aus meinem vorigen Briefe der vielen vortrefflichen Bemerkungen erinnern, die gewiß nicht aus der Sphäre der neuern Romantik stammen. Wie könnte z. B. diese Romantik den Homer und Schakespear als das Zwillingsgestirn der Poesie beschreiben, welches „die Wirklichkeit bis in ihre tiefsten Thäler und bis auf das Würmchen darin verfolgt und beleuchtet?“ Und auf der andern Seite, wie könnte ohne moderne Romantik Alarkos ein Gebäude genannt werden, das sich schön in eine romantische Abenddämmerung verliert? Dem Alarkos sind nach S. 136 „tragische und fast alle Sünden schuld zu geben, aber keine romantischen.“ Wahr genug, nur daß es ihm eben deswegen auch an Tugenden mangelt. Giebt es denn überhaupt romantische Sünden? Die

Romantik ist nur dann schädig, wenn sie tragische und andre Sünden begeht. Für sich selbst ist sie gesetzlos und vor keinem Gerichtshofe strafbar. Es giebt also für sich selbst auch keine romantische Tugend; man müßte sonst ein träumendes Scheinwesen ohne wachende Vernunft und Besonnenheit tugendhaft nennen.

So bestimmt sich auch der Autor im Anfange gegen den poetischen Nihilismus erklärte — und folglich zugleich gegen den philosophischen — scheinen doch einige Stellen demselben das Wort zu reden. Dahin rechne ich die Beschreibung des Tiefsinns: „er kann nie aufhören gleich zu machen, sondern er muß, wenn er eine Verschiedenheit nach der andern aufgehoben, endlich — so wie der Witz Objekte foderte und verglich, aber der Scharfsinn nur Vergleichungen — als ein höherer und göttlicher Witz bey dem letzten der Wesen ankommen,

und sich, wie ins höchste Wissen der Scharfsinn, so ins höchste Seyn verlieren.“ Richtiger heißt es an einer andern Stelle: „Der Witz — das Anagramm der Natur — ist von Natur ein Geister- und Götterläugner, er nimmt an keinem Wesen Antheil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird; er stellt zwischen die Poesie, welche sich und etwas darstellen will, Empfindung und Gestalt, und zwischen die Philosophie, die ewig ein Objekt und Reales sucht, und nicht ihr bloßes Suchen, sich in die Mitte, und will nichts als sich und spielt ums Spiel.“ Der Tiefsinn, als göttlicher Witz, wäre also ein göttlicher Gottesläugner, ein göttliches Spielen ums Spiel, welches an keinem Wesen Antheil nimmt! Treffender läßt sich die neueste Zwillings-

schule der Poesie und Philosophie nicht charakterisiren.

„Alles sogenannte Edle, der höhere Styl begreifet stets das Allgemeine, das rein Menschliche, und schließet die Zufälligkeiten der Individualität aus." — Die Zufälligkeiten, aber nicht die Individualität selber; denn Individualität ist das Höchste, zu dem sich der Mensch erheben kann, und bey welchem er stehen bleiben muß. Man darf es also nicht mißverstehen, wenn gesagt wird: „die Charktere erheben sich, indem sie sich entkleiden, wie Verklärte, des individuellen Ansatzes." Die große Kunst des Dichters besteht weniger darin, den Charakteren das Gemeine der empirischen Individualität zu nehmen, als dem Ideal Individualität zu geben, denn „der Charakter spricht sich durch Handlung und Rede aus, aber durch individuelle." Diese „geistige

Individuation" wird mit Recht als der große Vorzug Schakespears angeführt, und sie ist es grade, die der bloßen Romantik mangelt. Diese besitzt wohl das unbestimmte Allgemeine, aber ihr mangelt das Besondre, worin sich die Allgemeinheit bestimmt darstellt; ihre Gestalten sind wie die Schatten der Gestorbnen, die keinen Körper finden, und ohne Körper nicht leben können. Was S. 95 gesagt wird: „In der Mythologie, in diesem Durchgange durch die Sonne, hatten alle Wesen das Gemeine und den Ueberfluß der Individualität abgestreift;" läßt sich auch umkehren: Durch die Mythologie hatten die Ideale Individualität gewonnen und waren zur Selbstständigkeit gelangt. Wer ohne dies Geheimniß der Kunstindividuation den Schakespear nachahmt, wie Tieck in seinem Oktavianus; der giebt lauter Dekorationen einer

Bühne, von welcher verwirrtes Geschrey tönt, worauf Larven sichtbar werden, aber ohne poetische Tugend und Sünde, ohne Köpfe und Schauspieler dahinter.

Wo die Phantasie stark vorherrscht, da giebt es mehr Nachtgeister und Larven, als Körper. Jean Paul sagt: „Ueberall sind für die Phantasie Körper schwerer zu schaffen als Geister. Körper begehren schärfere Individuation; Gestalten sind bestimmter als Kräfte, folglich verschiedner.“ Vielleicht ergiebt sich aus dieser Bemerkung ein Urtheil über die Vorschule. Sie schien mir besser, wo der Autor im Geistigen weilt, im eigentlich Ersten der Poesie; sie schien mir minder gut, wo er in die einzelnen Theile des poetischen Körpers geräth. In umgekehrtem Verhältniß gewährten mir seine Romane, die mit dem Körper einer Geschichte, eines Charakters, anheben müssen, im

Anfange weniger Freude als in der Mitte, wo sich der Geist der Komposition und der Charaktere mehr entwickelt und hervorhebt. Und deswegen müssen alle Leser, die bey unserm Autor „nur nach Leibern graben," mit ihrem Funde wenig zufrieden seyn; der Leib trägt häufig einen Fehler des Gusses, aber der aus ihm redende Geist verkündet sich mit solcher Hoheit, daß ein Begeisterter am Ende den Leib gar nicht mehr sieht.

Warum, möchte ich fragen, sucht die Vorschule mit Sorgfalt einen objektiven Charakter des Lächerlichen und Erhabenen, als den Leib derselben, festzustellen? Die Natur des Lächerlichen und Erhabenen wird dadurch nicht einleuchtender, daß ich jenes als „das unendlich Kleine," oder als „einen sinnlich angeschauten unendlichen Unverstand;" dieses aber als „das angewandte Unendliche" defi-

nire. Grade das Unendliche in beyden macht ihre Objektivität unmöglich, da sie nicht mit einem endlichen Maaß gemessen werden können, wie die ganze Welt der Objekte. Die Erhabenheit geht aus von dem großen überirdischen Geiste des Menschen, und er kann in der Natur nicht finden das Analoge seiner selbst; es giebt also an sich nichts Erhabnes in der Natur. Weder das Größte noch das Kleinste unter den Dingen kann durch einen Grad der Erhabenheit bestimmt werden; und das Auge ist erhabner, in welchem sich die Welt spiegelt, als die Welt selbst. Wo der Mensch in irgend einem sinnlichen Zeichen das Staunen über sein eignes Daseyn, eine moralische Größe und geistige Kraft ergreift; da ist das Erhabne. Es wohnt nicht im Zeichen, sondern im Verstande desselben. Nicht das Meer ist erhaben, sondern der unendliche Geist,

dessen Körperblick über dem Rande desselben schwebt; das Zeichen des Erhabnen nimmt deswegen „gar keine Kräfte der Phantasie und der Sinne in Anspruch. So ist z. B. in jener orientalischen Dichtung, wo der Prophet das Merkmal der vorübergehenden Gottheit erwartet, welche nicht kommt hinter dem Feuer, nicht hinter dem Donner, nicht hinter dem Sturmwinde; sondern die endlich kommt mit einem linden leisen Wehen," das Zeichen nicht erhaben, sondern das dadurch bezeichnete Wandeln der vorübergehenden Gottheit. Und dieses Wandeln ist in sich selbst so groß und erhaben, daß alle Größe oder Kleinheit des Zeichens dagegen verschwindet, und das kleinste Zeichen denselben erhabnen Eindruck macht als das größte. Eben so wenig wie für das Erhabene, läßt sich für das Lächerliche ein objektiver Charakter feststellen; es beruht aller-

dings auf einem Kontraste, aber auf dem Kontraste des Kleinen mit dem Großen im Menschen selbst; der sich wechselsweise bewundert und auslacht, und mit Ab= und Ansetzen ein beständiger Tragikomiker ist.

Und nun nehmen sie das Buch selbst in die Hände. Reichen Genuß verspreche ich Ihnen im Voraus, und vielleicht finden Sie, daß ich mit meinem Lobe zu sparsam, und mit meinem Tadel zu freygebig gewesen bin. Desto besser für den Autor, und Jean Paul ist wirklich ein solcher, bey welchem das Tadeln im Anfange sehr leicht wird, und je weiter man ihn begleitet, desto schwerer; so daß man am Ende sein etwaniges Mißfallen lieber verschweigt als sagt. Recensenten sagen es lieber, als daß sie es verschweigen, und vielleicht auch Briefsteller. Doch ich wollte Sie in einen Garten führen, wo die Früchte eines Morgen= Mittag= und

Abendlandes treiben in schönem wunderbaren Licht, wo das Auge herumschauend und wählend sich nicht satt sehen kann an der Farben neuer und eigner Mischung, wo feste Sterne in dem Lichte flammen und die Sonne mitten unter ihnen; aber es gehen auch Wandelsterne und Kometen durch das Licht und verschlingen oft den Tag und trüben die Farben — und wenn Sie mich dann fragten: warum diese Wandel- und Schwanzgestirne? Warum nicht ein ewiges Licht und eine ewig schöne Färbung aller Früchte? — so wollte ich Ihnen antworten, dies gehört mit zu dem Garten, und zu seinem Himmel darüber.

---

## Dritter Brief.

Sie haben die Vorschule gelesen, Sie haben sich gefreut über unsern Aesthetiker, aber es ist Ihnen doch oft geworden, als wären Sie in einem Labyrinth, und wüßten den Ausgang nicht zu finden. Ich soll Ihnen darin helfen, mehr noch helfen, als ich es schon in meinen vorigen Briefen gethan; ich soll Ihnen den Autor in seinem Hinken und Nichthinken noch begreiflicher machen; es scheint Ihnen, als werde sein Fehler und seine Tugend in der dritten Abtheilung, den Vorlesungen in Leipzig, erst recht klar, als müßte ich Ihnen noch Einiges über den Philosophen Jean Paul sagen, nachdem ich über den Dichter meine Meynung geäußert.

Fast aber begehren Sie das Unmögliche. Denn es ist unbegreiflich, wie die verschieden-

sten Aeußerungen sich in demselben Kopfe einen, wie der Verfasser der Vorschule so deutlich das Unwesen, oder vielmehr Nichtwesen der neuesten Philosophie erkennen, und doch dabey ihr hold und gewogen seyn kann; wie er, der so wahr und tief den Sinn Platonischer und Jacobischer Philosophie faßt und darstellt, (z. B. S. 62 — 66) zugleich die Schellingische Lehre erhebt und lobt; wie er S. XVI der Vorrede das Nichts des Polarisirens und Indifferenzirens vollkommen anerkennt, und doch S. XXVII von dem Platonischen Frühling der Philosophie redet, welchen Schelling, als das Frühlingszeichen, wiederzubringen verspricht. Ich meinerseits weiß zwischen Plato und Schelling keine andre Aehnlichkeit, als zwischen der Frühlingswärme und der Ofenwärme; jene geht aus von der Sonne und füllt die Luft und den Himmel, diese verbrei-

tet sich vom Ofen im wohlverschloßnen Zimmer; und es hilft nicht, daß der Bewohner des Zimmers sich einbildet, sein Zimmer sey die Welt, und andern weiß machen will, die gemalten Tapetenblüten an den Wänden wären wirkliche Frühlingsblüten. Grade das Buch von Schelling, worauf sich Jean Pauls Urtheil stützt, (Philosophie und Religion) enthält einen Versuch solcher Weißmacherey.

Nennen Sie mich nicht partheyisch. Ich habe nie geglaubt, daß die Wahrheit in einer Parthey sich darstellen könne, und bin sogar der Meynung, daß die höchste Wahrheit sich gewöhnlich keine Parthey mache, sondern vielmehr alle Partheyen wider sich habe. Mit inwohnendem Haß gegen philosophische Gaukeleyen, wollte ich nur nicht betrogen seyn, und kam dem Truge auf die Spur, konnte mir den Schein der neuen Lehre deutlich machen.

Warum sollte ich dies nicht offen und laut bekennen, warum sollte ich meinem verehrten und inniggeliebten Freunde Jacobi und seinem griechischen Geistesverwandten Plato nicht das Zeugniß geben, daß sie nicht sind, wie jene Gaukler, daß sie vor den erhabnen Wundern der Geister- und Körperwelt, als die Weisen, stille stehen, und eben in ihrem Nichtwissen, gleich dem Sokrates, das höchste Wissen erkannt haben. Ist meine Stimme gleich einzeln und bald verhallend, so möchte sie doch Noth seyn in einem Zeitalter, das mit jenem von Jean Paul selbst kenntlich gemachten göttlichen Witz alles gleichmachen will; das einem hohlen und nichtigen Gebilde den Mantel des Platonismus umhängt, und sich selbst selig spricht durch eine Lüge über dem Grabessteine des großen Griechen. Und kann selbst ein Jean Paul durch dieses Man-

tel- und Lügenwerk so sehr hintergangen werden, daß er in Schellings Bruno wie von einem ätherreinen Olymp in die unendlichen blauen Räume hinaus schaut, daß er Schleyermacher — den gelehrten Nachahmer Platonischer Manier — an Styl und Geist einen großsinnigen Urur ꝛc. - Enkel des Plato nennt; (S. 687) so mögen wir schließen auf das übrige große und breite deutsche akademische und nichtakademische Volk.

Mir ist eingefallen, was Göthe von Wilhelm Meister sagt, als dieser zuerst den Schakespear las. Es gieng ihm wie dem Zauberlehrling, der das magische Buch aufschlägt, und dem tausend Geister in das Zimmer kommen; unglücklicher Weise aber hat er das Wort vergessen, diese Geister wieder zu bannen. Wie soll es nun ein Philosoph Jean Paul machen, den alles bewegt und erschüttert, was nur ir-

gend einen Eindruck auf das Menschenherz hervorbringt, der aber zugleich dieses Viele und Mannichfaltige so wahr findet, daß er sich vor Vielheit, Mannichfaltigkeit und Wahrheit nicht zu retten weiß? Ein Bannungswort muß erfunden werden, und es heißt: der Scherz. Die wahre überstärke Bewegung und Erschütterung wird dadurch für den bedrängten Philosophen gemildert, daß er sie als ein scherzhaftes Spiel betrachtet. Nun nimmt er alles auf in seine Geisterfamilie, was nur einigermaßen gestaltet ist, Engel, Gnomen, Gespenster, Gaukelbilder, und ergötzt sich an ihrem wunderlichen Gemische. Wäre die Wahrheit bloß wahr, und nichts weiter als dieses, so besäße sie zu viel Ernst für eine so lustige Gesellschaft; sie muß also mit einem Scheine sich bekleiden, mit einer Maske für diese Geister-Redoute. Wären die Gespenster

des Irrthums bloß Gespenster, und nichts weiter als dieses; so hätten sie zu wenig Ernst, um auch nur zu belustigen. Wahrheit und Gaukeley, Ernst und Scherz müssen demnach unter einander gemischt werden, so daß alle sich ähnlich sehen in der gemeinschaftlichen Seriabuffa des Philosophen. Darum läßt sich Jean Paul, neben seiner Empfänglichkeit für den Ernst der Wahrheit, auch nebenher seinen Scherz nicht nehmen; und es entsteht ihm am Ende eine solche Zwillingsverwandtschaft beyder, daß man nicht weiß, welchem Zwillinge er angehört. Er hält sich seinen poetischen und philosophischen Musenberg recht voll, und lobt beynah jeden, der nur ein Kleid trägt, den Meißner Adelung etwa ausgenommen. Nach der älteren Meynung wollte man die Wahrheit nackt sehen. Es lag dabey die Vorstellung zum Grunde, die Wahrheit sey eine lebendige Ge-

stalt und trage Kleider. Die Neueren lachen über die Idee eines nackten Wandels, aber vergessen darüber die lebendige Gestalt, und meynen, in jeder Trödelbude lasse sich das Kleid der Wahrheit finden, und an dem Kleide sey es genug.

Das Reich der Wahrheit ist eine Theokratie, und das Höchste in diesem Reiche besitzt einen heiligen Ernst, den die Demokratie des Scherzes nicht zu sich herabziehen und in ihre Mitte stellen darf. Ueber dem erleuchteten Erdkreise schwebt die erleuchtende Sonne, die Gegenstände werfen dieses Licht der wahren Sonne zurück, und werden dadurch gesehen; nur bey totaler Sonnenfinsterniß sieht man einen ungewissen Reflex des Lichtes, ohne die Quelle desselben wahrzunehmen. Es fragt sich: giebt es überall etwas den Menschen wahrhaft Erleuchtendes, eine Wahrheit, welche sich vom

Irrthume scheidet, wie das Licht von der Finsterniß; oder giebt es nur Dämmerung, und das matte Hin- und Herfliegen bleicher Lichtstralen, von denen sich nicht entscheiden läßt, ob sie dem Sehen mehr schaden als nützen, indem sie den Blick bald hiehin bald dorthin ziehen, ohne ihn auf irgend einer bestimmten Gestalt zur höchstmöglichen Auffassung derselben verweilen zu lassen? Ruht aber unser Leben unter einer beständigen Sonnenfinsterniß, und wir lustige Geschöpfe treiben unsern Scherz mit dem Halb-Schatten und Halb-Licht; so giebt es auch gewiß keinen wahren Frühling, und wenn wir ihn zu schauen glauben, so ist es nur ein im Guckkasten nachgebildeter, und nur ein Lampenflimmer erhellt ihn.

Aber jede schöne und reine Seele fühlt sich zu einer Sonne ihres Lebens hingezogen, und will diese Sonne beständig schauen und sich ih-

res beseligenden Lichtes freuen. Was ist ihr geholfen, wenn man ihr die Scheinsonne eines Koulissen- und Puppenspieles zeigt, und wird der künstliche philosophische oder poetische Schein derselben ein andres Auge erfreuen, als das lappländische, welches in der langen Mitternacht durch die Entbehrung des wahren Tageslichts jedem Funken und jeder Flamme entgegenstarrt? Aufgehen muß das rechte Morgenroth und der rechte Tag.

Die geängstete Philosophie, der durch die Schuld ihres eignen Blasens und Versenkens das Licht ihres Lebens, die Wahrheit, ausgegangen ist; sucht sich an mitternächtlicher Lampensonne zu wärmen, und wirft sich nieder vor dem Lichte, welches sich in der Leuchte herumtragen läßt, und wenn es schnell herumgewandt wird, allenthalben blinkt und nirgends leuchtet. Ihre Religion hat den Gott, dem die Herzen

schlugen, und der das schlagende Menschenherz erkannte, sie hat alle Gefühle und Empfindungen der Liebe, der Dankbarkeit und des Vertrauens mit Renegatenhaß und Renegatenhärte (vergl. S. 637) zu Grabe gebracht, und verehrt dafür jedes dürre Holz als Fetisch, und jedes Mineral- und Pflanzenprodukt als das Göttliche, dem der Gott entfloh. Da sie die zweyschneidigen Waffen des Verstandes in Dünkel mißbrauchte, und ein Moses der Welt seyn wollte ohne Sinai und einen Gott auf ihm, hat sich ihre Religion als Monotheismus zerstört, und muß nun nach dem Verwesen ihres bisherigen Leibes, angeblich frey, aber doch einen Körper wiedersuchend, im Polytheismus auferstehen; ja sie muß, weil ihr doch das Gedächtniß ihres vorigen Zustandes geblieben ist, den neuen Polytheismus mit dem alten Monotheismus in Eins bilden. Die

Moral dieser Philosophie muß die thierische Gewalt der Leidenschaften auf den Thron setzen, durch deren Beherrschung eben die großen Alten sich über die Barbaren zu erheben strebten; (S. 637) ihr fehlt ein regierender Geist, also regiert das Volk der Diener und Sclaven. Dies ist nicht etwa, wie Jean Paul wähnt, eine bloße polemische Gegenwirkung gegen den lauen und schlaffen Geist des Zeitalters; sondern es ist das innerste Geheimniß alles ihres Wollens und Vollbringens. Wie alles göttlich ist, vom Steine bis zum Sterne, so soll auch alles sittlich seyn, von der Leidenschaft bis zur Vernunft; so soll auch alles wahr seyn, das Abgeschmackte wie das Verständige, das Erträumte wie das Wirkliche. Fragt dann der gesunde Sinn, wie das angehe, und die philosophische neu egyptische Finsterniß alles so gleich mache, den Gott und den Stein, das

Laster und die Tugend, die Wahrheit und den Irrthum; so weiset man ihn zurück mit der poetischen Vogelscheuche einer Aussichselbstgebährung der ganzen Körper- und Geisterwelt, mit einem ewig erzeugenden und ewig verschlingenden Chaos.

Doch ich greife meiner Absicht vor. Jean Paul scheidet zwey Partheyen von einander, die Stylistiker und die Poetiker. Unter jenen versteht er Leute ohne allen poetischen Sinn, die nur mit symmetrisch ausgetheilter Dinte dichten, (Vorr. S. XXV) in den Aesthetiken nur die Lorbeerbäume scheren; unter diesen versteht er Leute, die eben nicht Poeten sind, aber doch im Ganzen und Großen Recht haben, obgleich manches gegen sie zu sagen ist, da sie — weil jede Verdauung ein Fieber ist — umgekehrt jedes Fieber für eine Verdauung ansehen. (S. XXVII.)

In dieser Klassifikation ist den Stylistikern schon im Voraus jegliche Rechtfertigung benommen und jegliche Verdammniß zugesichert. Wie können Leute, denen aller poetische Sinn mangelt, auf den Namen der Dichter Anspruch machen, und überhaupt ein dichterisches Kunstwerk beurtheilen? Nur fragt sich: wer gehört unter diese zur Verdammniß prädestinirte Familie? Bey dieser Aufzählung scheint der Verfasser seiner vorhin angegebnen Charakterisirung nicht treu geblieben zu seyn. Daß die allgemeine deutsche Bibliothek und manche Recensiranstalten zu der stylistischen Parthey gezählt werden, und daß der Autor, weil ihm die deutsche Bibliothek und andre Recensionen nach Kräften Passionswochen zu bereiten suchten, fast ausführlicher darüber ist, als die Sache bedurfte, wollen wir ihm nicht verargen; — allein wie kommt denn die ganze französische

Litteratur in das Kapitel von den Stylistikern? Mangelt etwa den Produkten der gallischen Nation, die mit einer ausgebildeten Sprache, mit der Achtung für gewisse Konvenienz und Etiquette, mehr Weltton besitzen, als die Produkte andrer Nationen; mangelt ihnen darum alle Poesie? Ich denke, es hat sich bey diesem Urtheil die Bedeutung des Wortes Stylistiker umgewandelt, und soll die größere Sorgfalt anzeigen, womit die französischen Schriftsteller ihren Werken eine gefällige und den Sitten des Volks angemessene Form zu geben suchen. Das Achten der herkömmlichen Form haben freylich die Stylistiker der deutschen Bibliothek mit ihnen gemein, aber sie erlangen dadurch so wenig den poetischen Sinn, als er jenen dadurch mangelt. Jean Paul aber überträgt dieser Gemeinschaft willen seinen Haß der deutschen Recensenten auf die französischen Schriftsteller.

Umgekehrt verachten die modernen Poetiker jegliche Konvenienz und bisherige Sitte, und der Autor fühlt sich dadurch zu ihnen hingezogen; sein Abscheu gegen die Stylistiker macht ihn zum Lobredner der Romantiker und Poetiker. Aber aus dem Haß hervor soll man nicht lieben; weder Philosophie noch Poesie sollen im Zorne geschaffen werden.

Spuren dieses Zornes wünsche ich Ihnen an unserm Autor deutlich zu machen. Sehr richtig heißt es S. 581: „klassisch bedeutet überall jedes Höchste in seiner Art," und eben so richtig S. 583: „Sobald etwas anders klassisch ist, als Genialität, so wird die Schwäche zur Trägerin der Stärke gemacht." Aus diesem Satze muß sich nicht, wie bey Jean Paul, ein Haß der Korrektheit entwickeln. Genialität ist beständig klassisch, aber die genialen Dichter sind es nicht immer.

Das sie regierende Prinzip ist das Vollkommenste und Edelste; aber, wie oft im Staate das Gesetz der Weisheit, es wird verhöhnt und belacht vom rebellischen Volk. Die Rebellion des Dichters gegen sich selbst gehet aus von dem muthwilligen Spiel mit seiner eignen Kraft, und die vollendete Schönheit verschwindet ihm vor lauter verkehrtem Beginnen. Ihm, in der Mitte des Muthwillens und in der Lust über das Spiel, erscheinen jene ohnmächtigen Seufzer des schwächeren Publikums nach Klassicität lächerlich; doch kann er nicht umhin, sich darüber zu ärgern, und arbeitet sich aus Verstockung immer mehr hinein ins wilde Spiel. Es kann eine Seele größere Ehrfurcht vor Vollendung tragen und leichter beleidigt werden von einzelnen Mängeln der Darstellung, d. h. klassischer seyn, ohne darum die Fülle des Genius zu besitzen, die vielleicht einem leichtsin-

nigeren Gemüthe angehört; und in diesem Sinn kann Addison klassischer seyn, als Schakespear. Er besäße dann mehr Haltung des poetischen Körpers, weniger Schönheit und Geist der einzelnen Theile, mehr Anmuth, weniger Stärke, mehr allgemeine Tugend, weniger hervorstechende große Eigenschaften. Wo Schakespear rein und klar seinen großen Genius sich entwickeln läßt, da steht er klassisch, d. h. vollendet schön, vor unsern Augen; wo er aber zu sehr dem Zeitwitze und Zeitschwulste, oder seiner eignen Erbsünde folgt; da vermissen wir die vollendete Schönheit, d. h. Klassicität.

So wenig durch Verachtung als durch Verehrung der Klassicität wird der Dichter zum Dichter. Um genialisch zu seyn, muß man nicht das Genie suchen, weder unromantisch noch romantisch, weder im Regelnbuch, noch

mit Verachtung aller Regel. Die Stylistiker thaten das Erstere, die Poetiker thun das Letztere; es kann aber bey diesem Suchen nichts gefunden werden, was die Leute nicht schon haben. Das wahre Genie bildet seine Gestalten nach sich selbst, und nimmt keine Ehre weder durch Beobachtung noch durch Verletzung der Regeln. Wo aber dies allgewaltig Schaffende nicht ist, da bildet das Talent immer ein Besseres mit Hülfe der Regeln.

Jean Paul spricht: die Poesie habe jetzt ihre Tölpeljahre in Deutschland, und sie werde mit der Zeit noch etwas Gutes leisten. Mir scheints, diese Jahre kommen in der Entwickelungsperiode der Nation zu spät. Die guten deutschen Schriftsteller haben zu viel geleistet, um der werdenden Generation, dem Nachwuchse auf dem Parnaß, eine unbesonnene Flegeley verzeihlich zu machen. Deswegen ist

die Tölpelhaftigkeit unsrer Jüngeren auch vollkommen besonnen, und sie tadeln an manchem jener guten Schriftsteller eben nichts anders, als daß ihnen Tölpeley mangelt. Wie aber etwas Gutes aus demjenigen werden kann, der durchaus ein Flegel seyn will — habe er immerhin Anlage und Talent — begreife ich nicht.

Es mag seyn, wie S. 628 behauptet wird, daß die Stylistiker umgekehrte Don Quixote sind, und die Riesen für Windmühlen halten; allein die Poetiker besitzen gewiß nicht wenig romantischen Rittersinn von la Mancha, wenn sie ihre Windmühlen für lauter Riesen ausgeben. Ein poetischer Riese setzt sich nicht zusammen aus bloßem Geklapper der Räder und Pfeifen des Windes; sondern es ist lebendiger Odem in ihm; er redet, und seine Worte müssen riesenhaft seyn. Mir scheints, als wäre

der neueste Parnaß sehr voll von Mühlen und Geklapper, allein der riesenhaften Worte giebts wenige. Um diese wenigen zu hören, müssen erst die Mühlen stille seyn, und es ist niemandem zuzumuthen, daß er, aus Furcht ein umgekehrter Don Quixote zu heißen, in einen rechten sich verwandele.

„Bloße poetische Tendenz und Form ohne Herzensstoff ist Anzünden einer Fackel ohne Docht;" sagt unser Autor; und erklärt sich mit diesen Worten im Grunde gegen die neueste Stoffscheu und reine Formliebe, nach welcher sich ein Kunstwerk herausformt aus sich selber, ohne wofür und wozu; nach welcher die einzelnen Theile anschießen, um die Form zu vollenden, und ohne eine angeborne Schönheit zu besitzen; da alle Schönheit nur durch die Form ihnen mitgetheilt wird. Aber an einem andern Orte (S. 611) heißt es: „es giebt keine

schlechte Zeile, die nicht ein guter Autor durch die rechte Stelle zu einer schönen machen könnte.“ Die Stelle wird durch die Form bestimmt, und die Form thut sonach eigentlich das Wunder, etwas an sich Schlechtes in etwas Schönes zu verwandeln. Diese Behauptung setzt voraus: es gebe ursprünglich eine vollkommne Indifferenz des Schönen und Schlechten; man könne beliebig nehmen was man wolle, und stellen es nur an seinen rechten Platz, so sey es schön, an seinen unrechten, so sey es schlecht. Der modernen Poetik und Geschmackslehre ist dies vollkommen angemessen. Minder moderne Philosophen möchten nach Plato behaupten: es gebe ein ursprünglich Schönes und Schlechtes, es werde nichts dazu durch seinen Platz, und obgleich der Platz die ursprüngliche Schönheit und Schlechtigkeit mehr hervorhebe, könne er sie doch im geringsten

nicht schaffen, entstehen lassen. In einem Kunstwerke, was aus mehreren Theilen besteht, wird unstreitig jeder Theil seinen Platz einnehmen, und der gute Autor findet für den rechten Theil den rechten Platz; der schlechte findet weder die Schönheit selber, noch den Platz dafür. Etwas Schönes kann durch seinen Platz an Schönheit verlieren, wie ein schönes Gesicht durch falsche Beleuchtung; aber nie kann es schlecht werden, so wie umgekehrt das in sich Schlechte nicht schön werden kann. Aus bloßen relativen Verhältnissen geht die positive Empfindung des Schönen nicht hervor, deren sich der Mensch bewußt ist, so wenig wie der Sonnenschein aus bloßer Spiegelstellung. Erst wenn der Schein da ist, können die Spiegel ihn so oder anders zurückwerfen.

S. 618 wird einem Mittelmärker unter den Stylistikern in den Mund gelegt: „Die

Poesie soll nicht den Vögeln gleichen, welche bloß singen, und immer ohne Zweck dasselbe wiedersingen aus bloßem Maikitzel; sagen soll sie etwas.“ Hiernach scheint es fast, als ob Jean Paul das Etwas sagen der Poesie, und das Haben eines spießbürgerlichen Zweckes oder staatsbürgerlichen und ökonomischen Nuzzens für Eins ansieht. Aber folgt denn daraus, daß die Poesie ein Andres sagen soll, als was sich im Hirn eines ökonomischen, philologischen, juristischen und theologischen Berliners oder Leipzigers praktisch absetzt; daß sie überhaupt Nichts sagen soll? Darf der Dichter, aus Widerwillen gegen Mittelmärkisches Eigenthum, überhaupt eigenthumslos seyn auf dem ganzen Erdboden? Singen nicht auch die Vögel ihre innere Sehnsucht, und sagen sie nicht etwas dem Frühlingsohre, obgleich ohne Worte? Saget die begeisterte Muse Nichts?

Sie saget vielmehr ein rechtes prophetisches Wort, ergreift mit ihrer wahren und hohen Sehergewalt die innerste Seele der Hörer, und das ist ihr Zweck und ihre Absicht.

Die Zornliebe unsers Autors für die neue poetische Schule verbindet sich mit einer Vorliebe für die philosophische. Im Grunde ists natürlich; denn beyde Schulen gleichen jenen mit dem Rücken zusammengewachsenen Schwestern, die gemeinschaftlich leben und sterben mußten, und ungeachtet sie mit verschiedenen Köpfen und Leibern nach verschiedenen Seiten sahen, doch dieselbe Doppelperson ausmachten. Schifft daher, wie es S. 629 heißt, die poetische Schule nach einer neuen Welt, deren Himmel romantisch ist durch Wolken und Farben und Sterne, und deren Erdboden plastisch ist durch grüne Fülle und Gestalten aller Art; so schifft auch die philosophische Schule

rückwärts mit zu dieser Welt, und lebet in einem absoluten Zauberreiche, dessen Bäume vom Himmel hernieder wachsen, und dessen Erdschollen sich durch bloße Berührung zu den herrlichsten Früchten verwandeln. Freylich will der Autor nicht unbedingt diese philosophische Schwester loben, er spricht vielmehr S. 667 von dem vernichtenden Idealismus der Philosophie, der das unwillkührliche Wachen und das unwillkührliche Träumen in einen höhern wechsellosen willkührlichen Traum auflöset; und erinnert an Moritz Bemerkung, daß Träume, die sich nicht verdunkeln, sondern sich hell ins Wachen mengen, leicht allmählich aus der Schlafkammer in eine dunklere geleiten; er tadelt die Werke, die nur zerschlagne kalte Eyer sind, deren Inhalt ohne Bildung und Küchlein umher rinnt in Eyweiß und Dotter: aber er selber hat doch den willkührlichen Traum zu

lieb, um nicht in ihn zu gerathen und ihn zu vertheidigen und sich eine Inkonsequenz anzueignen, die ja konsequenten Menschen im Traume begegnen kann.

Wenn der absolute Philosoph nach S. 691 sich das Karthago, das er mit seiner unendlich dünn geschnittenen Haut umschnürt, so zueignet, als bedeck' ers damit; so ist mir unbegreiflich, wie die jetzige Philosophie nach S. 702 alle früheren Geister der Philosophie in einen lebendigen Leib sammeln kann, es möchte denn ein Leib seyn, welcher aus jener unendlich dünn geschnittnen Haut geformt würde, ein vernäheter und ausgestopfter, den man zugleich mit scharfen Essenzen sichern müßte, daß nicht die Motten das Fell verzehrten. Mir scheints, ein solcher Leib sey geisterbannend, nicht geistersammelnd.

Folgende Aeußerung verdiente fast eine Ka-

nonisation vom heiligen Lehrstuhle absoluter Philosophen. „Die Philosophie hat jetzt ihren zweyten Tag, (der erste war in Griechenland) dieser aber stralt mit verzehrender Schärfe, und große Lichter voriger Zeit fangen zu fließen an und brennen sehr lieniendünn. Man gebe den Stoff Preis; so wird man bekennen, daß wenigstens der Aufwand von Scharf- und Tiefsinn, den sogar der philosophische Schüler jetzt dem Leser zumuthet, uns in einer geistigen Gymnastik übt und stärkt, wogegen das Lesen eines Sulzer und Garve nur Ruhen scheint.“ (S. 632) Nichts kann der neueren Philosophie mehr aus der Seele geschrieben seyn. Denn sie will nicht, nach der Sitte der Väter, ehren das Gute vergangner Zeit, sondern sie will Unehre und Schmach häufen auf alles, was nicht sie selber ist, Vergangnes und Gegenwärtiges. Der zweyte Tag will keines er-

sten bedürfen, sondern alles allein seyn, und will mit seinem Licht jegliches Licht des ersten Tages verschlingen. Diese allgemeine Verschlingung aber soll dadurch geschehen, daß man den Stoff Preis giebt, überall keinen Stoff will, sondern nur ein dialektisches Hin- und Herweben, welches wohl Scharfsinn, aber nicht Tiefsinn genannt werden mag. — Der Tiefsinn geht hervor aus der Tiefe des Gemüths, und wo ein bloßes dialektisches Spiel ist, da ist kein Tiefsinn, sondern nur eine hohle und schale Formgebung, die sich Wahrheit und Seele anlügen will; da ist eine bloße geistige Gymnastik, in welcher eben der philosophische Schüler sich so wohl gefällt, und die er daher jedem Leser anmuthen ist. Wie ganz anders ist dagegen die Ruhe eines Sulzer und Garve, die, wenn ihnen gleich Tiefe mangeln mochte, doch mit unverwandtem Streben

ein Ziel ins Auge faßten, dem sie sich anzunähern suchten; deren Licht freylich lieniendünn brennen mag gegen die modernen Pechkränze, bey welchem man aber doch sehen konnte, und nicht vor lauter Flammen und Dampf die Augen schließen mußte.

Mir kann noch nicht die Verblendung des Alters, welche nach S. 639 schlimmer seyn soll, als die der Jugend, zugeschrieben werden; aber doch lebe ich des Glaubens, den Jean Paul bloß als Folge dieser Verblendung betrachtet: „die höchste Freyheit und Besonnenheit der jetzigen Zeit werde sich selber ermorden.“ Ein solcher Selbstmord muß deswegen nothwendig erfolgen, eben weil jene sogenannte Freyheit und Besonnenheit keine wahre Freyheit und Besonnenheit sind. Wie in jener fränkischen Staatsumwälzung die sogenannte Freyheit Zügellosigkeit war, und die Besonnen-

heit eine Energie des Lasters; so ist in der deutschen philosophischen Revolution die vorgebliche Freyheit ein Spiel nichtiger Spekulation ohne Wahrheit, und die Besonnenheit ein ruchloses Verwerfen der geachteten Dinge des Alterthums, die Energie eines jugendlichen Uebermuths. Jean Paul ist diesen philosophischen Revolutionairs gewogen, wie einst die Deutschen den gallischen Freyheitsverkündern — weil sie doch in vielen Stücken gegen die alte Regierung Recht haben. Aber wie die fränkische Freyheit und Besonnenheit sich selber ermordete, so wird es auch die deutsche neuphilosophische. Und alle Zeichen deuten darauf.

Giebt es überhaupt Wahrheit, so muß es auch einen wahren Gebrauch und einen Mißbrauch der W o r t e geben. Wie das auf sinnliche Gegenstände angewandte Wortzeichen seine Richtigkeit dadurch bewährt, daß es von jeher

für diese Gegenstände in der Menschheit gebraucht ist; so bewährt sich die Richtigkeit der auf übersinnliche Gegenstände angewandten Worte dadurch, daß der über die bloße sinnliche Natur erhabne Menschengeist seinen bessern Willen, seine Ahnungen und Weissagungen in diesen Worten niederlegte. Wo nun der Geist der Ahnung und Weissagung fehlt, da fehlt zugleich die Bedeutung dieser Worte, und wenn sie dennoch gebraucht werden, gleichen sie einem bloßen Flitterstaate, der an sich keinen Werth hat. Wie aber hätten diese Worte wohl erfunden werden mögen, wenn ihnen nichts zum Grunde gelegen hätte, und alles so Eins gewesen wäre, wie in der neuphilosophischen Schöpfung! Wie nur überhaupt eine Poesie, als das Nachbilden einer schönen Welt, möglich geworden wäre, ohne eine wirkliche Aussicht vorher in diese Welt! Und dar-

um ist es seltsam, wie von unserm Autor S. 634 geschieht, durch die Philosophie trennen und versenken zu lassen, was durch die Poesie zusammengefaßt und ergriffen werden soll. Hat die Poesie eine solche Gewalt, das Begrabne und Verweste wieder auferstehen zu lassen? Muß sie nicht beginnen mit dem Lebendigen, und wird sie aus dem Tode Leben erschaffen können?

Wo alle Formen des Heiligsten zerbrochen sind, und durch die Sekularverderbniß das Handeln löcherricht geworden ist, (S. 635) da kann schwerlich mehr sich lebendig bezeugen ein heiliger Sinn und eine heilige That. Die gemeinschaftliche Form aus allen Formen, was ist sie anders als ein Unding? Was für ein Geist soll in diesem Undinge hausen? Etwa ein allgemeiner Geist aus allen Geistern? Ich glaube daher nicht, wie unser Autor, daß die

bloße Anerkennung von etwas Göttlichem, wenn nicht Flügel, doch den Aether für etwas Göttliches verleihe; denn dieser Aether ist bloß eine verdünnte Luft, in welcher nimmer ein Flügel rauschen und sich kühn zu den Sternen heben kann. Die Kälte und Unheimlichkeit gehören zur Natur derselben, gleichwie sich unter der Luftpumpenglocke Kälte und Dämpfe erzeugen; und der Fehler der neuen Lehre ist nicht bloß an ihrer auswendigen Polemik, sondern stehet in ihrer innersten Geburt.

Am wunderbarsten hat mir geschienen, daß in der dritten Vorlesung endlich eine tapfre organische Synthese zwischen den Stylistikern und Poetikern, eine hübsche Heyrath zwischen dem alten Realismus und dem neuen Idealismus zu Stande kommen soll. Eine Synthese also zwischen Unpoesie und halber Poesie, und zwischen einer doppelten Scheinphilosophie! Die wahre

Poesie und Philosophie, dünkt mich, müßte einen Geist haben, der dem Geiste beyder Partheyen entgegenstünde, und ihn vertilgte, nicht durch Zusammenwachsen diesen Geist aufbewahrte. Ein solcher Geist könnte sich nur als Thesis darstellen, in sich selber stark und mächtig, wie die adeliche Kraft der Wahrheit. Nicht neu entsprossen ist dieser Geist, sondern alt wie das Menschengeschlecht, und eben deswegen nicht die Ausbeute irgend eines Zeitalters und das Gemächte nachsinnender Vernunft. Er tilget den Wahn, erfaßt zu haben, was Idealismus und Realismus erfaßt zu haben vorgeben, was sie aber weder einzeln, noch verheyrathet, erfassen können: jenes nicht, weil ihnen die Glieder zum Fassen und Greifen fehlen; dieses nicht, weil überhaupt zwischen ihnen keine Heyrath möglich ist, da sie von demselben Geschlechte sind. Die menschliche

Vernunft stehet vor den Wundern ihres eignen Daseyns, wie das jüdische Volk vor der Decke des Allerheiligsten. Wer des Wunders und Geheimnisses inne wird, schauet darauf hin mit Bewunderung und Ehrfurcht; aber die Stumpfsinnigen unter der Menge konnten nicht bewundern und verehren, die Leichtsinnigen wollten es nicht, und scherzten sich im vernichtenden Spiele das Allerheiligste aus den Gedanken. Ihnen, den Nichtkönnenden, den Nichtswollenden, zeigt sich in ihrem Bestreben die Decke des Geheimnisses wegzuziehen, eine gezimmerte Lade, und ein gemachter Engel, und sie halten dies Zimmerwerk und Machwerk für den höchsten Geist. Sie mögen sich über die Formen ihres Machwerks vergleichen, vor ihrer Bundeslade hertanzen, wie König David, oder ihr opfern als Priester; die Ahnung des Allerhöchsten, die Ehrfurcht

vor einer heiligen Wahrheit, wird ihrer Seele fremd seyn, und sie werden dieselbe durch alle Kunst und Erfindung nicht wieder hervorrufen, eben weil sie durch jene Kunst und Erfindung nothwendig vertilget werden mußte.

Ich kann die Töne meiner Gedanken mit den eignen Worten unsers Autors angeben:

„Wir haben etwas in uns, was unaufhaltbar einen ewigen Ernst, den Genuß einer unbegreiflichen Vereinigung mit einer unbekannten Realität als das Letzte setzt. Das Spielen der Poesie kann ihr und uns nur das Werkzeug, niemals Endzweck seyn.“

„Jedes Spiel ist eine Nachahmung des Ernstes, jedes Träumen setzt nicht nur ein vergangnes Wachen, sondern auch ein künftiges voraus. Um Ernst, nicht um Spiel wird

gespielt. Jedes Spiel ist bloß die sanfte Dämmerung, die von einem überwundnen Ernst zu seinem höheren führt. Es wechsle lange fort und ab, aber endlich erscheint der höchste, der ewige Ernst."

„Ewig dringen wir — als auf das Ur-Letzte und Ur-Erste — auf etwas Reales, das wir nicht schaffen, sondern finden und genießen, und das zu uns, nicht aus uns kommt. Uns schaudert vor der Einsamkeit des Ichs, wir sind nicht gemacht, alles gemacht zu haben, und auf dem ätherischen Throngipfel des Universums zu sitzen, sondern auf den steigenden Stufen unter dem Gott."

Dies ist mir ächte Philosophie und Wahrheit, und ich mag kein Bannungswort erfinden, um ihren Geist zu verscheuchen.

Wie er in der Vorschule heimisch ist, und zugleich unheimisch, mächtig und zugleich ohnmächtig, wäre zur Genüge angedeutet.

Ueber

# das Sinken der Religiosität in unserm Zeitalter.

Die Nachrichten der Geschichte über vergangene Thaten, Meynungen und Sitten, dünken oft dem lebenden Menschengeschlecht im Gefühle seines eignen Leidens, seiner getäuschten Erwartungen, größer und herrlicher; sie werden gesehen durch einen optischen Spiegel. Was dem alternden Manne im Einzelnen begegnet, daß er, tadelnd die Gegenwart, seine Jugend-

tage preiset, das begegnet auch der älter gewordenen Menschheit; sie schaut im Vergangnen entschlafene Tugenden, sie vermißt das Glück einfacher Sitten und einer ungeschwächten Jugendkraft.

Mehr als eine Stimme in Europa ward laut über das Sinken der Religiosität, über den zunehmenden Leichtsinn der neueren Welt; doch der Strom des Verderbens war nicht zu hemmen, die Klagetöne verhallen in dem mächtigen Aufbrausen des Zeitgeistes.

Verkündigten jene Stimmen Wahrheit, oder verbreiteten sie nur ein falsches Gerücht mißgedeuteter Begebenheiten? War die Vorwelt im Besitz einer Religiosität, welche uns mangelt, oder ist es nur die neue Form, wodurch dem Unkundigen die Sache selbst verschwunden scheint?

Jedes Zeitalter hat seine bestimmte und

entschiedne Tendenz. Gewisse Gegenstände sind es, welche dann Herz und Kopf der Menschen beschäftigen, sie kehren immer wieder als Thema, nur verschieden modificirt. Zur Zeit der Reformation, und zweyhundert Jahre nach ihr, war die evangelische Lehre ein solches Thema, man stritt und kämpfte mit der größten Theilnahme für oder gegen gewisse Lehren von einer unsichtbaren Welt, man fürchtete und hoffte nicht weniger einen künftigen Zustand, als die Vorfälle des gegenwärtigen Lebens. Jetzt ist dieses Thema veraltet, man streitet nicht mehr über Glaubensartikel, man hofft und fürchtet wenig von einem Zustande nach dem Tode, man beschäftigt sich lieber mit Gegenständen der Erde, statt der Kirchen baut man Besserungshäuser, statt der Denk- und Lehrfreyheit strebt man nach Freyheit des Handels, statt der Concordienformeln befördert man die Industrie,



Bayerische
Staatsbibliothek
München

im Einzelnen wie im Ganzen. Darum wäre die Thatsache wohl entschieden; einst war die Tendenz des Zeitalters religiös, jetzt ist sie es nicht; einst sah der Mensch gen Himmel, jetzt sieht er zur Erde.

Freylich sind die Annalen der Religionsgeschichte auch zugleich die Annalen irdischer Leidenschaft; Politik und Herrschsucht verbargen sich hinter der Maske des Fanatismus, der Eigennutz raubte und mordete so gut mit dem Namen Gottes als ohne denselben. Aber daß man wirken konnte mit diesem Namen, daß einzelne Heuchler mit dieser Maske die größere Menschenzahl zu hintergehen vermochten und zum Enthusiasmus entflammten; dies beweiset eine allgemeine nicht geringe Theilnahme an Religion und Kirche.

Die feste auf Politik und Barbarey gebaute päbstliche Hierarchie wankte im Beginnen des

sechzehnten Jahrhunderts. Griechische Kunst und griechische Wissenschaft, die mit vertriebnen Gelehrten ins Abendland flüchteten, wurden vorbereitende Bedingungen eines neuen erwachenden Zeitgeistes. Es bedurfte nur des Stoßes von kühner Hand, und die Luthersche Reformation begann. Gelangt der Mensch zur wahren oder eingebildeten Einsicht eines lang geduldeten Unrechts, so erwacht sein ganzer Zorn, und die erste Folge desselben ist Zerstörung des bisher Bestandenen; die Kreutzfahrer stritten gegen erobernde Sarazenen, die Reformatoren eiferten wider Ablaß und den Dominat des Pabstes. Aller Enthusiasmus ist einig in Bekämpfung des gemeinschaftlichen Feindes, aber er wird in sich selbst uneins, sobald er als Sieger das Schlachtfeld überschaut.

Darum herrschte unter den ersten Bekennern des Protestantismus eine besondre Wärme

und Beharrlichkeit, kaum aber war Sicherheit vor dem Pabst errungen, als unter ihnen selbst unglückselige Zwietracht begann. Mit apostolischem Muthe fanden Thomas Cramner in England, und Hamilton in Schottland ihren Tod in den Flammen, mit Aufopferung und Blut ward in Deutschland und Belgien für Denk- und Lehrfreyheit gekämpft. Und doch sah auch schon das sechzehnte Jahrhundert den unglücklichen Abendmahlszank, doch konnten die heftigen Streitigkeiten mit einem Flacius und Osiander kaum in der Concordienformel beygelegt werden; doch entwickelte sich durch ausgewanderte aus Genf und Deutschland zurückkehrende Britten jene Spaltung der englischen Kirche, die im folgenden Jahrhundert, mit politischen Gesichtpunkten verbunden, Thron und Staat erschütterte.

Dem Glauben an die Untrüglichkeit des

Pabstes setzten Luther und seine Nachfolger den Glauben an die Untrüglichkeit der heiligen Schrift entgegen; statt einer lebenden menschlichen Autorität hatte man eine in Wort und Schrift gefaßte Offenbarung, deren Gebrauch man durch Uebersetzungen selbst der größeren Menschenmenge möglich machte. Die Tradition der Kirche und das Ansehn eines zusammenhängenden seit Jahrhunderten erweiterten und genau festgesetzten christlichen Lehrgebäudes war dadurch völlig aufgehoben, und die Ueberzeugung von Religionsangelegenheiten in die Gewalt jedes Einzelnen gegeben; es galt keine Monarchie mehr, sondern nur Demokratie. Wie durfte man hoffen, hieraus je wieder eine Aristokratie zu gestalten? Wie konnte der einmal aufgeregte Forschungsgeist den Worten der Urkunde fortdaurend denselben Sinn unterlegen, und immerwährend

mit demselben Kommentare sich begnügen?

Wollte man nicht mehr sehen durch das Licht der unmittelbaren Eingebung eines sichtbaren Statthalters, so mußte man sehen durch das Licht der Vernunft und Geschichte; man mußte alte Sprachen und Sitten kennen lernen, mußte die Schicksale und Veränderungen der christlichen Kirche aufzählen, und aus den einzelnen Aeußerungen der Bibel sich ein zusammenhängendes Religionssystem bilden. Darum beschäftigten sich die protestantischen Theologen des siebzehnten Jahrhunderts mit Exegese, Kirchengeschichte, Dogmatik. Wurden sie angegriffen, so wußten sie ihre Kenntnisse polemische zu gebrauchen. Sie widerstanden den gefährlichen Angriffen der englischen Deisten, eines Herbert von Cherbury, Hobbes, Blount; auf die größere Menschenmasse konnten Bücher,

die in ausländischer oder lateinischer Sprache geschrieben wurden, nicht sonderlich wirken; doch gab schon die Socinianische Sekte den Beweis, daß sich unter Protestanten Grundsätze bilden konnten, welche denen der früheren Reformatoren wesentlich entgegengesetzt waren.

Als im achtzehnten Jahrhundert die Kultur Englands und Frankreichs auch in Deutschland einen neuen Schwung geistiger Kräfte hervorbrachte, als man anfieng in der Muttersprache zu schreiben und eine gewisse Feinheit des Ausdrucks und der Gedanken einer bisher schulgerechten und steifen Methode vorzuziehen; da konnten jene theologischen Glaubensbekenntnisse und die ganze bisher übliche Art aus der Schrift zu beweisen, nicht länger fortdauren. Die Beschuldigungen der immer zahlreicher werdenden Deistischen Parthey in England, eines Collins, Schaftesbury, Tindal, Chubb,

Bolingbroke, waren gegen die Authenticität der biblischen Schriften und gegen die Nothwendigkeit einer positiven Offenbarung überhaupt gerichtet; in Frankreich spottete Voltaire mit unerschöpflichem Witz über Bibel und Christenthum, während Rousseau ohne sie zum Herzen sprach, und es ward der herrschende Ton des Hofes, der ganzen gebildeten Welt, aller französischen Schriftsteller, entweder mit bloßer Naturreligion oder mit Indifferentismus sich zu begnügen, die positive Religion hingegen einem rohen ungebildeten Verstande zu überlassen.

In Deutschland las man diese ausländischen Angriffe auf das Christenthum, und mehrere gelehrte Männer vertheidigten es gegen die naturalistische Parthey. Allein dem größten Theile dieser Vertheidiger des Christenthums mangelte die Schreibart ihrer Gegner, die

Vielseitigkeit ihrer Ausbildung, und es konnte wohl manchem deutschen Leser begegnen, was dem berühmten Franklin begegnete, daß er durch Lesung antideistischer Schriften ein Deist wurde. Sehr ungleich in dieser Rücksicht war der Kampf zwischen Lessing und Götze, und er mußte durch die allgemeine Aufmerksamkeit des Publikums und Lessings vortreffliche Schreibart dem bestehenden christlichen System außerordentlich schaden.

Unter den protestantischen Theologen selbst entstand eine große Revolution. Seit Semler auf Veranlassung einer von dem Teufel Besessenen seine Meynung über die Dämonischen im Neuen Testamente bekannt machte, ward es allgemeine Sitte, den Teufel aus den evangelischen Erzählungen wegzuerklären. Man mußte dabey ein neues System der Hermeneutik und Exegese zum Grunde legen, man mußte

allmählich den älteren strengen Begriff von Inspiration fahren lassen, und die Bücher der Bibel, wie jedes andre Buch, einer Kritik des Textes und des Inhalts unterwerfen. Viele Beweisstellen der früheren Dogmatik verloren dadurch ihre Kraft, die Heterodoxie gieng über in Lehrbücher und Volksunterricht; selbst die strengere Parthey hatte bald eine Menge von Sätzen aufgegeben, die von den Theologen des siebzehnten Jahrhunderts allgemein behauptet zu werden pflegten. Ein gründliches Studium der hebräischen Sprache und Kenntniß morgenländischer Sitten und Gegenden nahmen manchen bis dahin dunkel gebliebenen evangelischen Geschichten ihr wunderbares Licht; man schloß von dem Bekannten auf das Unbekannte; die Theologie reformirte sich in ihren eignen Fundamenten.

Stärker noch, entscheidender als alles Bis-

herige, wirkten in den zwey letzten Jahrzehn=den des achtzehnten Sekulums die deutsche Philosophie und die französische Revolution. Sie haben die protestantische Theologie dem Untergange nahe gebracht, die Menschheit aus ihrem bisherigen Gleise geführt.

Nach den Scholastikern, deren spitzfindige Untersuchungen in der Theologie erzeugt und in der Philosophie geboren wurden, hatten die Reformatoren des sechzehnten Jahrhunderts wenigen Gebrauch von der Philosophie gemacht; ihre Systeme und Dogmen waren auf die Schrift gebaut, nicht auf die menschliche Vernunft. Man forderte Glauben vor der Einsicht, das eigne Urtheil ward einer höheren Offenbarung untergeordnet; man vergaß sich wohl gar wie Daniel Hofmann, und zählte die Philosophie zu den Werken des Fleisches.

Spinoza hätte mit seinem Pantheismus hundert Jahre später weit stärker auf die Denkungsart des Zeitalters gewirkt; aber seine Schriften wurden bey ihrer Erscheinung nicht verstanden, und man hielt es bis auf unsre neueren Zeiten für leicht, die Ungereimtheiten seines Systemes zu widerlegen. Glücklicher war die Leibnitzisch-Wolfische Philosophie; sie fand freylich anfangs vielen Widerspruch, aber seit der Rückkehr Wolfs auf die Hallische Universität, bildeten die meisten protestantischen Theologen ihre Dogmatik nach philosophischen Grundsätzen, und vertheidigten sich mit denselben Waffen, gegen deren Gebrauch sie anfangs geeifert hatten.

Theologie und Philosophie schienen nun in einem freundschaftlichen Bunde, doch nicht lange konnte diese Freundschaft währen. Die Theologie gründete ihre Aussagen auf das An-

sehen eines Buches, auf exegetische und geschichtliche Kenntnisse zur Auslegung desselben, und war gefällig genug, auch die neuerdings beliebte Philosophie in dieses Buch hineinzuerklären. Wie aber, wenn diese Philosophie einst von einer andern verdrängt wurde? Sollte dann wieder ein neues System sich aus dem Buche ergeben? Sollten die Theologen stets durch die Gläser der Philosophen sehen? Oder durfte man erwarten, daß die menschliche Vernunft, die schon in so manchen Individuen anders gesprochen hatte, bis an das Ende der Tage einig seyn und sich unter ihre eigne Autorität gefangen nehmen werde? Sobald die Theologie sich von der Philosophie führen ließ, mußte sie an allen Schicksalen ihrer Führerin unmittelbaren Antheil nehmen; sie war von diesem Augenblick nicht mehr biblisch, sondern philosophisch.

Mit der Kantischen Philosophie entwickelten sich diese Folgen. Das systematische Beweisen der Wolfischen Metaphysik ward in Anspruch genommen, die Gränzen der reinen Vernunft wurden theoretisch und praktisch genauer bestimmt, die Anwendung der reinen Verstandesbegriffe auf übersinnliche Gegenstände ward geläugnet, und man ersetzte den Mangel einer bewiesenen Erkenntniß von Gott und Zukunft durch moralischen Glauben. Sehr erwünscht schien den Theologen diese Umgestaltung, man dachte bey ihr nicht zu verlieren, sondern zu gewinnen; der Glaube, dessen Ansehn durch die Wolfische Periode gelitten hatte, schien wieder in seine Rechte eingesetzt zu werden. Bald nach den Bewegungen, welche das Kantische System in der philosophischen Welt veranlaßte, hatten daher alle Religionsbücher und Reden Kantische Form; man

sprach von Kategorien und Imperativen; es war bloß die Frage, wer am faßlichsten die Ausbeute seines philosophischen Studiums darzustellen und einzukleiden vermochte.

Ein allgemeiner philosophischer Eifer bemächtigte sich der deutschen Denker, unzählige Schriften erschienen als Erläuterungen und Ausführungen der Kantischen Kritik; wer Einwendungen gegen das neue System machte, hatte es nicht verstanden oder hieng zu hartnäckig an den Vorurtheilen seiner früheren Bildung. Vergessen ward darüber die innre Schwäche des moralischreligiösen Glaubens; wie überflüßig die Religion sey, wenn die reine Moral den Menschen vollkommen mache; wie nothwendig aller äußre Kultus dadurch aufgehoben werde. Zu der bisherigen Auslegung der heiligen Schrift trat eine neue, die moralische, kraft deren man auf jegliche Weise

den Aussprüchen Christi und der Apostel einen Kantischen Sinn unterlegte, und unter dem antiken Gewande der biblischen Sprache eine moderne Philosophie und Religion verbreitete.

Aber diese neue Philosophie war bald nicht mehr die neueste. Die Fichtische Schule gestand die Unhaltbarkeit des Kantischen Systems, zeigte die Inkonsequenz eines moralischen Glaubens an einen wesenhaften Gott, und setzte dafür den Glauben an eine moralische Weltordnung, ein ideales moralisches Fatum, an die Stelle. Mit diesem System, erkannten die Theologen, gebe es keine Theologie mehr; sie blieben bey den Kantischen Prämissen, ohne zu den Fichtischen Folgerungen fortzuschreiten; die kurze Dauer der Ichlehre und die lautgewordne Anklage ihres Urhebers verhinderten ihren Einfluß auf die allgemeine Denk- und Lehrart. Mit Schelling, dem entschiednen Gegner des

Protestantismus, dem Lobredner der katholischen Lehre, haben sich die Theologen weder vereinigt, noch gestritten; jenes nicht, weil ihnen seine Lehre ungereimt scheint, dieses nicht, weil sie dieselbe nicht verstehen. Die reißende Schnelligkeit, mit der die philosophischen Systeme einander folgen, machte es ihnen unmöglich, selbst diejenigen philosophischen Lehrgebäude zu brauchen, die in ihren Prinzipien nicht feindselig gegen die Theologie scheinen, z. B. das Bardilische, und jeder scheut sich, einen Kampfplatz zu betreten, auf welchem der Sieg so unentschieden ist, und die Streitigkeiten mit so vieler persönlichen Erbitterung geführt werden.

Resultat dieser deutschen philosophischen Periode ist der Umsturz des bisherigen protestantischen Christenthums. Das Ansehn der Bibel ist gesunken, die christlichen Sekten unterscheiden sich mehr durch äußren Kultus, als durch Lehr-

sätze; Freydenkerey und Glaube sind das Gemeingut jedes Protestanten, er nimmt davon was ihm gut dünkt; kein Symbol und keine Formel werden die Vorbilder seiner Meynung. Durch einen allgemeiner gewordnen Hang zum Lesen und die analog gestiegene Anzahl der erscheinenden Schriften sind naturalistische und neu-philosophische Grundsätze aller Art in die Masse des Publikums eingedrungen, und obgleich man neuer Philosophien eben so müde ist, als christlicher Lehrbücher, liebt man doch die Resultate der ersten in Romanen, und verschmäht die Erläuterung der letzten in Predigten.

Es läßt sich schwer entscheiden, ob die Philosophie mehr auf den Geist des Zeitalters, oder dieser mehr auf jene gewirkt habe. Beyde streben wenigstens nach einem gleichen Ziele: Aufhebung aller bisher bestandnen

Formen, also auch Aufhebung der bisher bestandnen positiven Religion. Wer aus dieser Tendenz ein goldnes Jahrhundert erwartet, in welchem die Sache in ihrer Würde besteht, ohne durch ihr Ceremonienkleid zum Aberglauben zu verführen, in welchem der Mensch Gott durch das Herz und durch Thaten ehrt, wenn auch seine Zunge schweiget; der kennt nicht die Welt und den Gang menschlicher Angelegenheiten. Jeder Gedanke hat ein Wort, durch welches er sich ausspricht; aller Geist erscheinet auf der Erde nicht ohne seinen Körper. Wenn die Menschen keine Worte mehr wollen, sondern bloße Gedanken ohne Sprache, so entflieht ihnen der Gedanke unter den Händen; wenn sie den Geist fassen wollen ohne den ihm zugehörigen Körper, so verschwindet ihnen der Geist, und sie sprechen am Ende: Es giebt keinen mehr.

Einem Geschlechte, welches den Geist nicht sieht im Körperlichen, welches die Offenbarung des Geistes im Fleische läugnet, muß, weil der Körper den Sinnen sich unverschwindend ankündigt, einzig das Körperliche wichtig, wahr und gehaltvoll seyn. Daraus entspringt die rein praktische Vorliebe unserer Zeit für das Brauchbare; die Religion wird ein bloßer Zügel für die Volksmasse, der Staat ein bloßes Mittel der Industrie und des Erwerbes, die menschliche Vernunft ein nützlicher Instinkt zur Vermehrung des Sinnengenusses, zur Erfindung der abwechselnden Mode.

Das Französische Volk war ohne Philosophie schon früher zu denselben Resultaten gelangt, als das Deutsche mit Philosophie. Die überwiegende Sinnlichkeit einer südlichen Organisation, das Zusammenströmen der Talente in einer großen Hauptstadt, das Beyspiel eines

glänzenden Hofes, hatten schneller eine große Verfeinerung des Luxus und eine mindere Strenge der Sitten eingeführt, denen ein kirchlicher Zwang und überhaupt jede Ehrfurcht der Religion lästig und lächerlich schien. Von diesem Zwange befreyte man sich leicht, nur ein anderer Zwang hinderte manches Individuum in seinen Genüssen, der Zwang des Staates; ihn mußte man also aufheben, das Staatsgebäude bessern und neu erschaffen durch Revolution.

Diese Revolution macht Epoche für Frankreich und Europa. Ihre leitenden Ideen, im Anfange Triebfedern des allgemeinen Enthusiasmus, sind im Fortgange verschwunden; die politische Wiedergeburt der Staaten, welche man verhieß, ist keine Wiedergeburt geworden, mit dem Worte Freyheit hat man die Sache Despotismus behalten. Kein religiöses

Interesse wirkte im Verlauf dieser neueren Zeitgeschichte, vielmehr zeigte sich die Abneigung gegen alle Religion, ein Haß der Geistlichkeit und ihres bisherigen Ansehns; auf der Erde war ein Himmel der Gleichheit, man brauchte daher keines künftigen Himmels zu warten.

Europa hat durch den Ausgang der französischen Revolution einen Unglauben an Ideen gewonnen. Widerlegt durch Erfahrung, scheinen auf Gerechtigkeit und Gesetz gebauete Staatsverfassungen unmöglich, das nothwendige Bedürfniß der Religion wird schwankend; denn Frankreich konnte ja seine Nachbarn besiegen ohne öffentlichen Religionskultus! Man schauderte vor jenen Lastern und Gräueln in Frankreich, man sah in ihnen eine Folge des Mangels an Religion; aber wahre Religiosität erwachte nicht wieder, sie war in jenem Leichtsinn verschwunden, der den Genuß als das

höchste Gut, und eine dumpfe Todesverachtung als die höchste Tapferkeit pries.

Charakter und Grundsätze des siegenden französischen Volks sind tongebend für Europa geworden. Man kennt aus Erfahrung die Nichtigkeit jener prunkvollen Worte von Sittlichkeit und Gottesverehrung, womit die Häupter der Revolution unter dem Morden spotten konnten; man weiß die Heucheley späterer Gewalthaber und das Kinderspiel einer Restauration der alten Formen. Der Mensch bildet sich nach der Geschichte seiner Tage, und wenn ihm dasselbe Spiel, nur mit andern Karten und von anderen Personen, immer wieder vor die Augen tritt, muß er alles Verstandes entblößt seyn, wenn er es nicht endlich begreifen und den Mangel alles Ernstes in demselben anerkennen sollte.

Gewiß, es ist eine schwere Aufgabe, in

den neuesten Zeiten religiös zu seyn und zu bleiben. Die gewöhnlichsten Aeußerungen in der menschlichen Gesellschaft, der allgemeinste Maaßstab aller Begebenheiten und Sachen führet den Menschen weg von dem Unsichtbaren zum Sichtbaren. Was sollen nun noch die von den Zeiten des Protestantismus bestehenden geistlichen Aemter, deren Zweck es ist, von dem Sichtbaren auf das Unsichtbare hinzuweisen? Fallen sie nicht in eine Zeit, die ihrer nicht bedarf und sie nicht will? Müssen nicht die Männer, welche solche Aemter bekleiden, inne werden durch die ihnen bewiesene Gleichgültigkeit, wie sehr alles Interesse der Religion unter ihren Zeitgenossen erstorben ist? Der Volkshaufe, für dessen Unterricht sie das Urtheil der Erleuchteten bestimmt, nimmt ein Beyspiel an dem Betragen der höheren Stände; jeder einzelne im Volke dünkt sich aufge-

klärt genug, um keiner Anweisungen zur Religion und Tugend zu bedürfen; und die Kirchen werden am Ende leer stehen, weil sich niemand mehr zu dem Volke zählt, für welches sie aufgeführt sind *).

Die gestiegenen Preise aller Lebensbedürfnisse in den Jahren des Krieges haben den Werth des Geldes in der Realität verringert, und in der Idealität erhöht. Geringe Summen können nicht mehr für größere Bedürfnisse hinreichen; das Streben zum Gelderwerb muß also verdoppelt werden und stärker in den Ideenkreis jedes Einzelnen treten. Durch die Aufhebung jedes Vorzugs der Geburt in Frankreich

*) Es versteht sich, daß es, zur Ehre unsers Zeitalters, noch Ausnahmen von diesem Satze giebt, und der Verfasser ist glücklich genug, dergleichen in seinen nächsten Umgebungen zu kennen.

ist das Uebergewicht, welches schon in früheren Zeiten der Besitz des Goldes gewährte, vollends entschieden; der Reichthum ist einziger Maaßstab des Ansehns und der Ehre geworden, die erwerbenden Stände sind gestiegen, Wissenschaft und Kunst werden nur in dem Grade geschätzt, als sie die Mittel des Erwerbes vermehren. Auch aus diesem Grunde sinkt die protestantische Geistlichkeit, ihr beschränktes jährliches Einkommen setzt sie zurück in der bürgerlichen Achtung, ihre Wissenschaft lehrt nicht Gold und Reichthümer gewinnen; man braucht für den Unwerth der Religion keinen redenderen Beweis, als den abnehmenden Geldbesitz ihrer Diener.

Mit Unrecht wird zu den Ursachen der sinkenden Religiosität auch das Benehmen der Geistlichkeit gezählt. Derer sind immer sehr wenige, die durch persönliche Achtung ihren

Stand erhöhen; die meisten Mitglieder der menschlichen Gesellschaft nehmen mehr Ehre von ihrem Stande, als sie demselben geben. Es waren stets unter den Geistlichen Männer von Talent und mittelmäßige Köpfe, Männer von strengeren Sitten und Leute die Anstoß gaben; aber dies schadete wenig dem Stande, so lange die Sache bestand, worauf er sich stützte. Schwerer mußte die Pastoralklugheit seyn in den Zeiten des Unglaubens, es mußten mehr Fehler in dem Betragen der Einzelnen entdeckt werden, weil man sie suchte; die Lehrertalente mußten entschiedner seyn, um bey den Zuhörern, die für den Inhalt des Vortrags kälter geworden waren, Aufmerksamkeit zu erregen. Nur unter einer Bedingung würden sich die Geistlichen, ungeachtet aller ungünstigen Umstände, in ihrer Achtung erhalten; wenn jeder Einzelne von ihnen Geist und Wissen-

schaft genug hätte, um in seinem Zeitalter sich auszuzeichnen, wenn durch Kenntniß der Welt und Bildung des Geschmacks keiner sich vernünftigem Tadel Preis gäbe; ein Stand, der aus lauter hohen und trefflichen Menschen bestünde, würde trotz aller Meynungsänderung sich selbst ehren. Aber wie unmöglich sind diese Bedingungen? Welches noch so wichtige Amt würde sein Gewicht behalten; wenn es bloß durch geistige Kraft gehoben werden sollte? Aeußre Umstände müssen es stützen, sonst sinkt es durch die Armseligkeit der schwächeren Individuen.

Mit Superintendenz, Konsistorien, veränderten Liturgien ist wenig gethan. Die Wahrheit, daß viele alte Kircheneinrichtungen ihres Zweckes in gegenwärtiger Zeit verfehlen, daß durch Inspektion einzelne Mißgriffe und Nachlässigkeiten der Geistlichen verhindert werden,

besteht zugleich mit der Thatsache, daß diese Mittel die Religiosität des Volkes nicht beförderten. Neue wenn auch noch so zweckmäßige Verbesserungen heben keinen Kultus, den die allgemeine Idee für müßig und unnöthig erklärt; der geschmackvolleste Tempel bleibt unbesucht, wenn keine Gottheit in ihm wohnt, und seine Verhältnisse für das Auge den Reiz der Neuheit verlieren. Unsre liturgischen Plane kommen zu spät, wir wollen mit ihnen abschaffen, was im Sinne der Menschen schon längst abgeschafft ist; wir wollen bestehen lassen unter einer neuen Form, was unter keiner Form mehr Bestand hat; wir glauben, das Christenthum könne nicht sterben, da es zur Hälfte schon gestorben ist.

Die Regierungen wollen den kirchlichen Einrichtungen wieder aufhelfen; weil sie glauben, der Mangel an Ehrfurcht gegen Gott sey

mit dem Mangel der Folgsamkeit gegen die weltliche Obrigkeit verwandt. Religion soll das Mittel werden, den eigenen Sinn des Menschen zu beugen, und ihm wo möglich einen blinden Gehorsam in die Seele zu pflanzen. Der Despot bedarf alsdann nicht seines letzten Arguments, der Bajonette; oder wenn er desselben bedürfte, so wirkt es mit dem Vorargument der Religion noch sicherer. Ein Pabstthum, einen Ceremoniendienst und äußere Gebräuche herzustellen, hat die Regierung in ihrer Gewalt; aber nicht vermag sie das Herz der Menschen zu füllen mit Ehrfurcht und Scheu vor einem höheren Wesen, nicht vermag sie wiederzugeben entflohene Gedanken der Vorzeit; sie bildet Heuchler, keine Gottesverehrer. Schlaffere Menschengeschlechter der Zukunft werden mit ihrer Unfähigkeit zu religiösen Gesinnungen auch um regiert zu seyn, keiner Re-

ligion mehr bedürfen; der Staat mag, wenn er ihnen Leben und Genuß nicht stört, den freyen Geist und Willen binden nach Wohlgefallen!

Welches Mittel giebt es dann, die wahre Religiosität wieder in Aufnahme zu bringen? — Keines; so lange die angegebnen Ursachen bleiben. Leichtsinn in Grundsätzen, Unsittlichkeit in Handlungen, Kultur der Sinnlichkeit, Mangel an Energie, Verstand um zu scherzen, Mangel an Fülle der Vernunft um ernst zu seyn, Reizbarkeit für das physische Leben, Stumpfheit für das Wahre, Schöne und Edle; — dies ist Charakter unsrer Zeit! Wer kann dem Menschen helfen, wenn er sich selbst verläßt; wer kann den Sterbenden erwecken, dem alle Lebenskraft erlosch?

Von der steigenden Moralität des Menschengeschlechts ist kein Auferstehen der Religion

zu erwarten. So sittlich war die Welt nie, und ist es nicht, um im Glanze der Tugend Gott als das höchste Vorbild derselben zu erblicken. Auch gebiert sich die Tugend nicht aus einer bloßen Kenntniß der Sittenlehre, sondern aus ursprünglicher Größe des Geistes, aus Erhabenheit der Gesinnungen, aus Kraft und Liebe zum Guten. Wie könnten diese im Menschen seyn, ohne zugleich Religion, aus der sie hervorgehen, Leben und Wachsthum nehmen, mit der sie steigen und sinken? Alle Institute und Gebräuche der Religion waren ein Merkzeichen des höheren Geistes, welchen der Mensch freylich im Leben oft verlor, den er aber doch wiederfinden konnte an dem Zeichen; und welche schönere Spuren einer erhabnen Gesinnung lassen sich finden, als im Christenthum? Wenn alle diese Spuren untergehen in unserm Gedächtniß, wenn die

Sprache ausstirbt, welche der Mensch zu Gott redet, wenn unsre Thaten nur das Puppenspiel der Leidenschaften sind; dann verstehen wir nicht mehr das Wort und das Institut Christi; wir gehen an ihm vorüber wie an Hieroglyphen, deren Bedeutung uns unbekannt und gleichgültig ist.

Darum scheint es nothwendig, daß Männer von Kopf und Herz den Geist der Religion bewahren für eine Nachwelt, wenn auch die Mitwelt aberwitzig darüber spottet. Die Lehrer eines Wortes, das in kurzer Zeit niemand mehr hören wird, müssen einsam stehen unter ihren Zeitgenossen; die Freunde der Tugend, der Rechtlichkeit und Treue werden in allen Ständen keine Gefährten finden; sie müssen harren, nicht einer besseren Erde, sondern eines besseren Himmels. Aber indem sie das Heiligthum bewahren, erwachet vielleicht der-

einſt die Menſchheit, und findet wieder die al=ten Kreiſe des Glaubens und der Hoffnung; ein andrer Geiſt ſpricht dann aus ihr, und ler=net wieder ſtammlen zu Gott, lernet ſehen zu den Sternen mit dem Blicke der Andacht.

# Gedanken über das Trauerspiel.

Menschliche Individualität mit ihren Umgebungen ist für alle schönen Künste die Sphäre ihrer Wirksamkeit und Schöpfung. Der schaffende Künstler ist ein Individuum, die Welt, für welche sein Kunstwerk erscheint, besteht aus Individuen. Nur eine geistige Kraft vermag hervorzubringen, nur ein geistiges Wesen vermag das Hervorgebrachte zu fassen und zu beurtheilen. Alle Kunst aber ist ein Reden des

Geistes zum Geiste. Für den Menschengeist giebt es keine andre Art der Mittheilung, als durch den Sinn; die Dichtkunst redet durch die Sprache, die Musik durch Töne, die Malerey und Bildhauerkunst durch Gestalt. Ohne Sprachwerkzeuge verstummt die Rede, und mit ihr die Poesie, ohne das Ohr verstummt der Ton, und mit ihm die Musik, ohne das Auge verschwindet die Gestalt, und mit ihr die bildende Kunst. Die ganze Kunst ist demnach in die Sphäre der Sinnlichkeit eingeschlossen, wie der Mensch selbst, dessen Individualität eben darin besteht, daß Körper und Geist, Sinnliches und Uebersinnliches, unzertrennlich in ihm verbunden sind. Mit uns ist unsre Kunst geboren; sie stehet, wie wir, unter dem Geheimniß unsrer Geburt; ihr ganzes Wollen und Vollbringen ist nicht unbegränzter und erhabner als unser eignes.

Alle schöne Kunst muß in das menschliche Leben treten, um Wirkung zu machen, ja die Kunst selbst ist nur eine Nachbildung des Lebens. Das Leben ist nicht aus der Kunst hervorgegangen, sondern diese aus jenem. Unsre eigne Gestalt können wir aus manchem Spiegel entgegenstralend erblicken, aber die Gestalt selbst ist nicht das Werk unsrer Spiegelstellung. Doch in der Freude über den Reflex der Kunst, in dem heitersten und reinsten Genusse derselben, kann der Mensch wohl zu Zeiten in dem Spiegel selbst das Urbild suchen, und vergessen, daß jede Gestalt der Kunst eine Urgestalt außer ihr voraussetzt, und daß jeder menschlichen zweyten Schöpfung eine frühere erste vorhergieng.

Bezeichnet man die Sphäre des individuellen menschlichen Lebens im Allgemeinen mit dem Worte Natur; so würde man in diesem

Sinne nicht Unrecht haben, den schönen Künsten die Nachahmung der Natur zu empfehlen. Ein Kunstwerk, dessen Urbild nicht in dieser Natur zu suchen wäre, müßte alle Wirkung auf das menschliche Gemüth verlieren. Alle Künsteley, aller Putz würden in ihrer ursprünglichen Nichtigkeit erscheinen, und der größte Kunstaufwand mit seinem fortwährenden Nichtsdahinter müßte Ekel und Ueberdruß erregen. Jedoch in einem andern, und freylich dem gewöhnlichsten, Sinne, ist dieser Grundsatz der Nachahmung der Natur verwerflich, und man hätte sehr niedrige Begriffe von der Kunst und ihren Zwecken, wenn man sie für eine bloße Kopistin und sclavische Nachahmerin der Natur erklärte.

Zur menschlichen Individualität gehört nämlich auch jene Kraft des geistigen Wesens, wodurch er sich über seine ihn umgebende und

beschränkte Welt erhebt und sie mit Freyheit beherrscht. Nennen wir nun bloß dasjenige Natur, was auf die Sinnlichkeit des Menschen sich bezieht, was ihm in seinen Verhältnissen als Sinnenwesen theils die Fortdauer seiner Existenz sichert, theils in dem gewöhnlichen Laufe der Dinge wiederkehrt, so müßte die Kunst, einer solchen Natur folgend, nothwendig in das Gemeinste und Alltäglichste versinken. Wie einseitig wäre aber alsdann die menschliche Individualität aufgefaßt? Sollte grade das Höchste, das Geistigste und Freyeste von der Kunst ausgeschlossen werden, und die Beschränktheit der gemeinen Empirie, welche selbst im Leben einen hohen Menschen unbefriedigt läßt, in den Werken der Kunst aufs neue ihm entgegentreten? Das Menschliche muß erscheinen in den Künsten, wie es ist, theils in der Mitte sinnlicher Umgebungen,

und abhängig von ihnen; theils über dieselben sich erhebend und in sie einwirkend aus einem unsichtbaren Reiche, dem Reiche der Ideen. Die idealischen Formen, welche dem plastischen Künstler vorschweben, nehmen ihren ersten Ursprung in der Sinnenwelt; aber sie werden veredelt durch den Geist des Künstlers: menschliche Empfindungen und Thaten werden von dem Dichter in der Erfahrung vorgefunden; aber sie werden reiner und bedeutender durch die Darstellung eines nach dem Schönen und Erhabenen strebenden Geistes. Treue Darstellung einer gemeinen Natur beleidigt das Zartgefühl eines gebildeten Gemüths; die rohen Aeußerungen der Leidenschaft sind unästhetisch, und treten nur durch Verwandlung in den Kreis der Poesie. Alle Gegenstände der Kunst sind Kinder der Geschichte und Erfahrung; aber sie müssen von einer höheren

Macht erzogen werden, um in Vollendung und Schönheit zu erscheinen. Diese höhere Macht besitzt der Genius, er bildet Schöpfungen nach seinem eignen Gesetz; das Ungemeine ist hervorgegangen aus dem Gemeinen und Gewöhnlichen, Herz und Geist werden hingerissen zur Liebe und Bewunderung.

Was nennen wir nach dieser Ansicht in der Kunst Wahrheit? Unmöglich das bloße Wirkliche durch kein Ideal und keinen kräftigen Geist aus der Alltagswelt Gehobne. Es giebt so gut eine eigne Kunstwahrheit, als es eine Erfahrungs- und Sinnenwahrheit giebt. Beyde sind unmittelbar gewiß, tragen und heben sich durch eigne Macht. Das Wahre in der Kunst beruht bey dem Dichter auf der einleuchtenden Richtigkeit der dargestellten Charaktere, ihrer Aeußerungen und ihrer empirischen Umgebungen; das Größte und Ungewöhnlichste

menschlicher Gedanken und Empfindungen darf von ihm hervorgehoben werden, wenn es nur seinen Platz fand in der Menschenbrust, wenn es nicht widersprechend und unharmonisch ist mit den Empfindungen, die sich als ein Gesamteigenthum individueller Menschheit verkünden; die stärkste und vollendetste Gestalt darf von dem bildenden Künstler dargestellt werden, wenn sie nur nicht dem Ebenmaaße menschlicher Körper widerspricht. Die Lüge in der Kunst ist nur auf doppelte Weise möglich: wenn entweder dem Künstler durch vorgefaßte Meynungen und konventionelle Bildung ein falsches Ideal vorschwebt, dem er aus Gewohnheit oder Furcht vor dem Alltäglichen entgegenarbeitet; oder wenn er, mit gesetzloser Willkühr falsche sinnliche Umgebungen wählt und dadurch dem Charakteristischen schadet. Epiker und Dramatiker verfallen in diesen Fehler durch Schiefheit

der Charaktere und Unnatürlichkeit der Situationen; Geschichtmaler durch falsche Darstellung des Ausdrucks der Geberden und schlechte Wahl der Stellung oder des Costumes.

Noch ließe sich fragen: giebt es überhaupt etwas Wahres im Menschen? Ist nicht alles Wahre ein Pleonasmus des Scheins, ein Hin- und Herweben zwischen dem Irrthum? Lügt sich der Mensch nicht selbst immerwährend in seinen Empfindungen und Gedanken? Und wenn er selbst ein Gleißner von Anfang ist, wird die Kunst etwas Anders hervorbringen können, als eben diese Gleißnerey? Freylich, mit dieser Frage sind wir am Ende. Aber es zeuget gegen dieses Nichtswesen die Wesenheit unsers Daseyns selbst, es zeuget dagegen die Erhebung und Würde eines in sich selbst gewissen Geistes; ein unsichtbares Gut der Menschheit, was ihr nicht entrissen werden

kann, und aus dessen Besitz ihr die höchste und beste Freude hervorgeht. Die Freude an der Wahrheit muß auch in der Kunst wiedergefunden werden; im Vertrage mit der Kunst soll sich die angeborne Zuversicht zu einem unvergänglichen Schönen und Wahren kräftig stärken und neu beleben.

Unsre moderne Aesthetik will freylich von der Wahrheit nichts wissen, sondern die ganze Wirkung des Kunstprodukts soll hervorgehen aus bloßer Gestaltung und Form, ja die Wahrheit selbst ist ihr nichts als eine ausgeblasene Gestalt. Kein Besondres, kein Individuelles soll an einem Kunstwerk erscheinen, sondern nur das Allgemeine; man glaubt durch diesen Grundsatz die Erfindungskraft des Künstlers von allen Schranken zu befreyen, und ihr die höchste Freyheit in dem mannichfaltigsten Spiele zu ertheilen. Um nicht die bloß gemeine empi-

rische Natur zum höchsten Vorwurf der Kunst zu machen, verbannt man überhaupt jede treue und richtige Darstellung der Natur; um die Ideen herrschen zu lassen, will man überhaupt jede Gemeinschaft zwischen ihnen und der Sinnenwelt aufheben. Allein, so gewiß der Mensch durch seine aufrechte Stellung mit seinem Blick nicht gefesselt ist an die Erde, daß er hinausschaut in die unermeßliche Weite des Himmels; so gewiß muß er doch getragen werden von dem Boden, auf welchem er sich fortbewegt. Flügel sind ihm versagt, die bloße Luft ist nicht sein Element. Durch eine Darstellung irdischer Gegenstände nach dem Vogelblick, würde niemand im Stande seyn, diese Gegenstände zu erkennen. Ueberdem ist keine Gestalt noch Form denkbar, ohne eine Individualität, der dieselbe angehört. Der bildende Künstler mag die menschliche Gestalt noch so

kolossal darstellen, es müssen stets die Verhältnisse der einzelnen Theile bleiben, mit welchen der natürliche Körper erscheint. Der Dichter mag seine Empfindungen und Gedanken noch so sehr erhöhen und verstärken, so wird doch ihre Folge und Mischung eine Aehnlichkeit mit der Art und Weise nicht verläugnen dürfen, wie der denkende und empfindende Mensch sie im Leben erfährt. Sobald überhaupt eine bestimmte Form in der Kunst hervortritt, wird diese Form individuell seyn; das Falsche und Wahre derselben wird sich dadurch erkennen lassen, ob ihr in der Wirklichkeit ein Urbild entsprechen kann, oder ob sie den Urbildern der Natur widerspricht.

Leichter wird die Auffindung des Richtigen und Unrichtigen in den Darstellungen für den Sinn des Gesichts; weil sich das richtige Verhältniß der Theile zu sich selbst und zum Gan-

zen durch ein Maaß am leichtesten bestimmen, und durch unmittelbare Vergleichung mit der Natur am sichersten entscheiden läßt. Ohne Schule, ohne Kenntniß der einzelnen Theile des menschlichen Körpers und ihrer Bewegungen kann weder der Maler noch der Bildhauer etwas Erträgliches hervorbringen; jeder Zeichnungsfehler läßt sich vollkommen anschaulich machen. In der Musik giebt es gewisse Grundregeln der Fortschreitung, die in der Natur der Töne selbst gegründet sind; ihre Beobachtung ist nothwendig; was außer denselben liegt, bleibt wegen der unbestimmten Darstellung durch Töne auch unbestimmbarer für das Urtheil, und erfüllt seinen Zweck, wenn es Eindruck auf den Hörer macht. In der Dichtkunst leitet keine Schule den Künstler; nur analogisch, nicht mit vollkommner Evidenz lassen sich gewisse Regeln geben; nicht

Empfindungen, nicht Gedanken, nicht die Darstellung selbst, sondern nur Metrik und äußre Form werden von sinnlichem Maaß und Takt beherrscht. Mangelt deswegen der Poesie ihr inneres Maaß und ihre innere Ordnung? Gewiß nicht, aber sie sind das Maaß und die Ordnung der inwendigsten Seele, welche sich nur der Seele bewähren, nicht vor die Sinne bringen und durch Zahlenverhältnisse bestimmen lassen. Darum werden auch alle andere Künste ausgebildet in der Zeit, erleben ein Kindesalter und ein Alter der Vollendung; die Dichtkunst ist erwachsen und vollendet von Geburt an; alle Veränderungen der Jahrhunderte verändern bloß die äußre Form, nicht den innern Gehalt. Je weniger die Vollkommenheit der Poesie sich allmählig ausbildet und durch Mühe und Anweisung erreicht wird, desto leichter wird gegen ihr innres Gesetz gesün-

digt; je stärker sie den unsichtbaren Geist des Menschen in Anspruch nimmt, desto schwerer lassen sich Fehler und Vorzug, Werth und Unwerth eines Dichterwerks zur Anschaulichkeit bringen. Aber das Wahre und Schöne selbst muß sich ewig von dem Falschen und Verzerrten unterscheiden.

Die verschiedenen Formen der Dichtkunst, welche schon seit den ältesten Zeiten bestanden, entspringen aus der Unmöglichkeit, daß der Dichter mit einemmale seine ganze Welt samt allen einzelnen Veränderungen darstelle. Die Erzählung des epischen Dichters vergegenwärtigt dem Hörer die verschiedenen Schicksale eines Helden, seine Gedanken und Empfindungen; aber er macht häufig durch eine Reihe von Gemälden nur anschaulich, was in dem Leben selbst sich mit einemmale ereignet. Die Begeisterung des lyrischen Dichters schildert

einzelne Momente der Empfindung und der Leidenschaft; aber diese Einzelheiten sind immer nur Theile des ganzen durch Empfindung und Leidenschaft bewegten Lebens. Ein vollständigeres Werk als diese beyden Dichtungsarten bringt die dramatische Kunst hervor; sie schildert die Begebenheiten eines Lebensabschnittes, wie sie geschahen, mit Rede und Handlung, mit der ganzen Stärke des wirklichen Erlebens, mit der ganzen Gewalt sinnlicher Persönlichkeit und ergreifender Gegenwart. Das lyrische Gedicht, das Epos und das Drama verhalten sich demnach zu einander, wie Empfindung, Geschichte, und Darstellung der Begebenheit selbst. Begebenheiten der Menschenwelt werden durch Handlungen dargestellt, Handlungen beziehen sich auf die Vergangenheit und sind begleitet von gegenwärtiger Empfindung, es sind

daher weder Empfindung noch Geschichte von dem Drama ausgeschlossen, vielmehr sind beyde nahe mit demselben verbunden. Es wäre demnach einem Drama sehr vortheilhaft, wenn es auch lyrische und epische Schönheiten hätte; nur müßte dadurch die lebendige Darstellung der Handlung nicht leiden, und das Gemüth nicht, indem es bey Betrachtung solcher Schönheiten verweilt, den Totaleffekt des Ganzen verlieren.

In der Tragödie soll ein Ernsthaftes und Großes dargestellt werden, das Reizende und Gefällige soll weniger den Geist fesseln als das Erhabene und Gewaltige zur Bewunderung hinreißen. Bey den Griechen lag ihr höchster Ernst und die erhabenste Gewalt in den Götterverwandten Helden und Menschenverwandten Göttern der Fabelwelt; darum sind alle ihre tragischen Kunstwerke hervorgegangen aus der

Tradition und dem Glauben des Volkes. Wie klein und unbedeutend war die Gegenwart, verglichen mit jenen großen Gestalten eines Vorgeschlechts! Die Liebe und der Haß dieses Geschlechtes war größer, das Menschliche in ihm kolossalischer, und die Worte vom Kothurn gesprochen tönten erhabener und außerordentlicher. Den späteren Nationen ist diese Fabelwelt untergegangen; durch die Verehrung eines unsichtbaren Gottes kann die göttliche Kraft nicht mehr sichtbar personificirt auf der Bühne erscheinen; gewöhnliche Menschen sind es, die auftreten; sie erhöhen nicht mehr ihre Gestalt durch den Kothurn, rühmen sich keiner außerordentlichen Kraft; ausgenommen etwa halb fabelhafte Ritter, denen die Sage ein ungewöhnliches Maaß der Tapferkeit und der Macht gewährt. Daraus ergiebt sich ein wesentlicher Unterschied der alten und neuen Tragödie. Jene nimmt

keinen geringen Theil ihrer Gewalt aus der durch die Imagination des Volkes über das gewöhnliche Leben hinausgehobnen Heroenwelt; diese kann ihre Kraft und Würde einzig aus dem wirklichen Leben und seinen Umwandlungen entlehnen.

Aus diesem Hauptunterschiede der alten und neuen Tragödie ergiebt sich ihr beyderseitiger durchaus verschiedner Charakter in Zweck und Behandlungsart. Darin freylich müssen beyde sich gleich seyn, daß ihnen ein individuelles menschliches Leben zum Grunde liegt. Der Einwurf, daß die Göttergestalten und fabelhaften Helden nicht in der Sphäre des gewöhnlichen Lebens vorhanden sind, also auch eine andre als die menschliche Individualität darstellen, hat manches Scheinbare; aber der Schein läßt sich aufheben. Schilderten je die Dichter des Alterthums ihre Götter anders als

mit menschlichen Leidenschaften, menschlicher Freude und menschlichem Schmerz? Sind ihre größten Helden weniger unterworfen den Bedürfnissen und Schwächen der menschlichen Natur, als jeder andre Erdensohn? Aeußern sich nicht ihre Liebe und ihr Haß, mitten unter menschlichen Umgebungen, auf menschlich individuelle Weise? In dem Prometheus des Aeschylus ist Zeus ein beleidigter Tyrann, der die ihm mißfällige That der Entwendung des Feuers auf die härteste Weise bestraft; Hefaistos und Kratos sind die Diener seines strengen Willens; jener fühlt Mitleid für den Prometheus, dieser ist fühllos und spottet noch des Gebeugten. Theilnehmende Freundschaft äußert der Chor der Okeaniden, Okeanos sucht mit klugem Rathe zu helfen, Io ist durch ihr unglückliches Schicksal dem Leidenden verwandt, Hermes ist der listige Vertraute des Tyrannen,

und will von dem Gefesselten ein prophetisches Wort der Zukunft erforschen; Prometheus selbst endlich zeigt die unbiegsame Festigkeit des Mannes, der im Gefühl unrecht erduldeten Schmerzes sich über denselben zu erheben weiß; sich zu keiner schwachen Klage hinreißen läßt, wenn ihm auch ein Laut des Wehes entfährt; dessen moralische Kraft weit erhaben ist über allen physischen Zwang; dessen Wille stärker ist, als die Macht der Fesseln. Begabt mit Weissagung, entdeckt er der gebeugten leidenden Io ihr künftiges Schicksal, nicht dem Tyrannen das Seine, obgleich dieser im Fall des Ungehorsams die Qualen zu verdoppeln droht. Man entferne von dieser Darstellung die äußre Erscheinung der Göttergestalten, das Flügelrauschen der Okeaniden, den Vogel, auf welchem Okeanos durch die Luft fährt, die Art der Strafe, welche nur ein Unsterblicher zu

tragen vermag; und es bleiben menschliche Verhältnisse übrig, menschliche Empfindungen, welche sich auch in der wirklichen Welt finden, und im Helden des Stückes eine anschauliche Darstellung des Satzes: daß die geistige Kraft des Menschen, als das Erste in ihm, zu besiegen vermöge jedes Leiden und jeden Schmerz, dem die Schwäche seiner physischen Natur unterliegt.

Weil das griechische Trauerspiel bekannte Vorfälle aus der Fabelwelt behandelte, liegt das Interesse desselben nicht sowohl in der Entwickelung der Begebenheit und der Handlung, als in dem lyrischen und epischen Schwunge der Handelnden. Die Zuschauer waren weniger begierig zu erfahren, was eigentlich geschehe, sondern wie es geschehe; die Kunst des Dichters erstreckte sich weniger auf die Erfindung des Stoffes, als auf die Behandlung

desselben. Bey den Neuern darf diese Bekanntschaft mit dem Geschichtlichen einer Tragödie weniger vorausgesetzt werden, das Interesse des Zuschauers erstreckt sich auch auf die Entwickelung der Begebenheit, und wenn bekannte Begebenheiten der Vorwelt zum Grunde liegen, läßt sich doch die Bekanntschaft derselben bey der Masse des Volks unmöglich allgemein voraussetzen. Die epische und lyrische Schönheit verursacht daher nicht die Hauptwirkung eines Stückes, sondern die Macht der Situationen und Charaktere. Auf unsrer modernen Bühne können keine Göttergestalten mehr erscheinen, das Große und Erhabne muß sich in den Gesinnungen und Thaten gewöhnlicher Menschen zeigen; nur die Größe des Geistes kann uns zur Bewundrung hinreißen, da die Helden der Bühne in ihrer äußern Erscheinung das gewöhnliche Maaß der Menschen

nicht überschreiten. Da ferner bey den Griechen epische und lyrische Dichtkunst früher ausgebildet wurden, als die dramatische; mußte die Nation gerne ihren früheren Genuß auf der Bühne wiederfinden: bey den Neueren hingegen hat die Bühne stets öffentlicher und allgemeiner gewirkt als Epos und Lyrik; es giebt keine Sänger und Barden mehr, die mit ihren Gesängen das Herz der Hörer entflammen. Daher haben sich diese Dichtungsarten genauer geschieden, jede befolgt ihr eignes Maaß und ihr eignes Gesetz; die rasche dramatische Handlung muß entschädigen für die sorgfältige epische und lyrische Darstellung einzelner Begebenheiten und Empfindungen; die Begebenheiten müssen so viel möglich durch die Handlung selbst klar werden, die Empfindungen müssen sich genau verflechten mit dem was die Hauptpersonen des Stückes t h u n. Episoden der

Erzählung sind in unsrer neuen Tragödie nur Nothbehelf, die Griechen brauchen dieselben häufiger, und für das Epische sowohl als das Lyrische steht ihnen fortdaurend der Chor zu Gebot, der die Handlung unterbricht, und von dem Interesse der Begebenheiten auf gewisse Zeit weglenkt.

Noch eine andre Hauptverschiedenheit ergiebt sich zwischen der antiken und modernen Tragödie. Die Alten führten ihre Götter auf die Bühne; war diesen Allgewalt verliehen, so mußten Verwicklung und Fortgang einer Handlung unmöglich werden; nur das Streben einer Kraft gegen einen Widerstand verzögert die Ausführung des einzelnen Willens und macht ihn abhängig von Umständen; Allgewalt führt unmittelbar zum Zweck und löset jeden Knoten. Auch die Götter mußten sich beugen unter einer höheren Ordnung, dem

Schicksal; sie konnten ihre Einsicht und Stärke brauchen, aber der Erfolg ward befördert oder gehemmt durch das Gesetz eines dunklen Fatums. Dies Fatum ist für die Neueren nicht mehr im Volksglauben vorhanden, an dessen Stelle trat in den Abendländern der Wille eines unsichtbaren Herrschers der Welt und eine moralische Beziehung des Menschen auf den Usichtbaren. Es erscheint deutlicher die Freyheit des Handelnden, und als Folge seiner Schuld oder Unschuld das Maaß der Furcht oder Hoffnung für die Zukunft. Eine solche religiöse Ueberzeugung muß den neueren, der Wirklichkeit nicht entgegenstehenden, tragischen Helden einen eigenthümlichen Charakter mittheilen; das Große ihrer Gesinnungen und Thaten muß sich mehr oder weniger durch ihre Religion modificiren. Wenn auch die Gewalt der Umstände, denen die menschliche

Kraft unterliegt, sich empirisch als ein Schicksal darstellt; so kann doch dieses Schicksal nicht das höchste seyn, welches die Handelnden im Auge haben; sondern der Allmächtige ist es, welcher, wenn nicht in der Gegenwart, doch in der Zukunft, die menschlichen Thaten nach ihrem sittlichen Werthe ausgleicht. Sollte die Herrschaft des Schicksals mit dem Orakelspiel der Götter wieder auf die neuere Bühne gebracht werden; so müßte man, um nicht gegen die Wahrheit zu sündigen, vorher den Glauben der griechischen Welt in dem Herzen der Nationen wiederherstellen. Was dabey für die tragische Kunst gewonnen würde, läßt sich schwer einsehen; denn die menschliche Schwäche und physische Abhängigkeit muß sich in jeder tragischen Begebenheit deutlich genug offenbaren; die Größe und Erhabenheit des Geistes aber verliert gewiß nicht durch das Vertrauen

auf einen unsichtbaren Geist und den Glauben an seine Allmacht und Nähe.

Resultat dieser Bemerkungen wäre: Aus dem Herzen der Nation muß das Drama hervorgehen, wenn es auf Herzen wirken soll. Geburtsstätte der Wirkung eines Kunstwerks ist nicht die todte Regel, nicht der überlegende Verstand; sondern die lebendige Welt, in deren mannichfaltigem Spiele sich der einzelne Mensch bewegt, worin schon der jugendliche Sinn sich bildet, und dessen Gestalten der Ernst des Erwachsenen in der Erinnerung bewahrt. Alle Dichtkunst, und folglich auch alle Tragödie wird die Farbe der Zeit tragen, in der sie entsprang; sie wird begleitet seyn von einer Menge Individualitäten und Lokalitäten, wie der Mensch im Leben selbst von diesen Besonderheiten begleitet ist. Weit entfernt, daß diese Beymischung dem Kunstwerke zum Nachtheil

gereiche, wird es ihm im Gegentheil seinen wahren Werth und seine wahre Kraft sichern; wenn anders überhaupt ein großer Geist in demselben wohnt, und der Künstler nicht bloß ein Nacherzähler von Alltagsbegenheiten ist. Das griechische Trauerspiel, dessen Gesetz man zum Theil aller tragischen Bühne überhaupt aufdringen will, ist ganz auf griechischem Boden erwachsen, und trägt bey aller seiner Hoheit die deutlichen Spuren seines Werdens. Ehe das Menschengeschlecht, mit seiner verschiednen Denkungsweise, mit verschiednen Sitten, eigenthümlichem Glauben, unterscheidender Geschichte, aus verschiednen Nationen in ein Volk zusammenschmilzt, dem auch zufolge dieser Amalgamation Geschichte, Sitten, Glaube Eins werden müßten mit einer etwanigen Universalsprache; ehe giebt es keine Menschen ohne Vaterland, und keine wahre Gestal-

ten der Bühne ohne Individualität der Zeit und des Ortes.

Unsre moderne Tragödie kann demnach keine griechische Tragödie seyn. Die ganze Lage der Welt, alle Verfassungen und Sitten einzelner Staaten haben sich umgewandelt, und nicht einmal stufenweise fortschreitend in der Zeit, sondern durch einen Sprung, mit welchem alle Observanz und Tradition der Vorwelt auf der Bühne untergegangen ist. Unter den Römern bildete sich kein nationelles Trauerspiel; das Volk, dessen Geschichte so reich war an tragischen Handlungen, ist arm geblieben an tragischen Dichtern, die Wirklichkeit war in ihm vorherrschend, sein idealischer Schwung war meistens bloßer Nachhall der Griechen. Nachdem aber auch jene Reste eines frühern Kunstgeistes in sich selbst zusammensanken, und durch die gewaltsame Hand nordischer Völker zerstört

wurden; mußte aus der Barbarey eine neue Kunstepoche hervorgehen. Die moderne Bühne mag einem Originalwerk verglichen werden, in welchem manches vielleicht minder glücklich, das Ganze aber aus eigner Schöpfung gebildet ist.

Die Trauerspiele der neuern europäischen Nationen unterscheiden sich insgesamt specifisch von der griechischen Tragödie. Die Griechen nahmen den Gegenstand ihres Schauspiels aus der Geschichte ihres eignen Volks, wir Neueren benutzen die Geschichte aller Völker: jene hatten keine Beobachtung des Costumes und der Sitten des Zeitalters nöthig; denn sie fanden alles, was sie zur historischen Wahrheit brauchten, im wirklichen Leben des Vaterlandes; wir müssen uns richten nach dem historischen Maaße des Jahrhunderts, welchem der Stoff des Trauerspiels angehört, und sehn uns

auf der Bühne bald unter diese, bald unter jene Nation, und sogar in andre Welttheile versetzt. Um der historischen Wahrheit nicht zu verge- ben, muß das Eigenthümliche eines antiken Lo- kals und einer antiken Kleidung beybehalten werden; um aber Eindruck zu machen auf das Gemüth, müssen Sprache und Empfindung den neueren Zeiten nicht fremd seyn. Der Grieche herrscht mit größerer Willkühr über sei- nen Stoff, denn historische Fabeln darf die Muse noch zwangloser umändern, als eine Be- gebenheit wahrer Geschichte. Alt aber muß der Stoff seyn, denn bey neueren Ereignissen ist die enge Willkühr dem Dichter im Wege, nie wird er daraus ein großes und erhabnes Kunstwerk bilden können.

Unter den Europäern, deren Kultur zu ei- niger Vollendung gediehen ist, hat nach Maaß- gabe des Charakters der Nation selbst und zu-

fällig einwirkender Umstände das Trauerspiel eine verschiedne Behandlung erfahren. Den größten Gegensatz bilden in dieser Hinsicht die Franzosen und Britten, die französischen klassischen Tragiker und der Repräsentant und größte Genius der englischen Bühne, Schakespear. Welch ein gänzlich verschiednes Dichten und Thun! Welche verschiedne Aeußerungen der Charaktere, welch ein verschiedner Plan und Zusammenhang der Handlung, welch ein verschiedner Effekt auf das Gemüth! So leicht es ist, diesen Gegensatz zu fühlen, so schwer möchte es seyn, allemal den Grund anzugeben, woher der Gegensatz stamme, und was eigentlich die Wirkung hervorbringe, deren sich beyde Theile rühmen dürfen.

Wollten wir der bloßen sinnlichen Empfindung folgen, so müßte uns der Britte mit seiner ungeheuren Phantasie, mit seinen

mannichfaltigen sich in einander bewegenden Gestalten; mit der wunderbaren Mischung von Vernunft und Unvernunft, von Tugend und Laster; mit der unerschöpflichen Neuheit und dem eigenthümlichen Reiz seiner Darstellung, unwiderstehlich hinreißen. Wollten wir dem bloßen Verstande folgen, so müßten uns die französischen Tragiker durch die feinen Antithesen der Charaktere, die sinnvolle Anlage der Situationen, den geschmackvollen und gebildeten Ausdruck und die schönen Sentenzen stark anziehen; und wir würden vielleicht das Ueberladne mancher Schakespearschen Bilder, manchen falschen Witz, manches Niedrige und Gemeine tadeln, und uns den Genuß des Uebrigen verbittern. Französischen Kritikern, die bloß durch ihr eignes Theater erzogen sind, begegnet dies gewöhnlich; Schakespear gilt ihnen als ein Muster der Geschmacklosigkeit.

Aber kann man nicht, selbst ohne vollendeten reifen Geschmack, stark und nachdrücklich auf das Herz wirken? Kann man nicht, bey sorgfältiger Ausbildung des Verstandes und scharfer Beurtheilungskraft, des energischen Geistes entbehren, der die Empfindung mächtig rührt?

Doch, das war es nicht eigentlich, was ich sagen wollte. — Eine Hauptverschiedenheit der Behandlung des französischen und englischen Trauerspiels ward angedeutet. Vielleicht ergiebt sie sich schon aus den Charakteren beyder Nationen. Dem Franzosen verwandelt sich die Masse seiner Empfindungen und Begriffe leicht in Worte, er redet gerne und hört sich gerne reden; der Britte liebt, wie seine Sprache, die Einsylbigkeit, und unterbricht oft nur bey besondren Veranlassungen sein Schweigen. Diesen Charakter der Nation äußern im Allgemeinen auch die tragischen Helden

ihrer Bühne; das französische Pathos besteht in einem gewissen rhetorischen Schwunge, das englische Pathos in dem individu 'len Ausbruch irgend einer Leidenschaft. Oder, um den Satz anders auszudrücken: nach der französischen Manier betreten Personen die Bühne, um große Gesinnungen zu zeigen; sie sind die Repräsentanten der Grundsätze und Empfindungen, welche sie reden: bey Schakespear hingegen sind es die Gesinnungen, welche die Personalität hervorheben; Grundsätze und Empfindungen werden Repräsentanten der Person, welcher sie angehören. Bey jenen sind die Charaktere der Handelnden leichter aufzufassen, weil sie nach einem Begriffe gedichtet wurden; bey diesem hält es oft schwer, den Charakter der Person deutlich aus den einzelnen verschiedenen Zügen zusammenzusetzen. Lessing sagt ganz richtig: die Galanterie hat Voltairen die Zaire

diktirt, an Schakespears Romeo und Juliet hat die Liebe selbst gearbeitet. Galanterie ist der rednerische Ausdruck der Liebe. Jene begreift man leicht, denn sie hat eine bestimmte äußere Form; diese wirkt geheimnißvoll im Innersten der Seele, und zeigt sich in mannichfaltigen Aeußerungen, bis sie allmählich den ganzen Menschen beherrscht und hinreißt.

Schakespears Behandlung der Tragödie liegt dem wirklichen empirischen Leben näher, in welchem kein rednerischer Ausdruck der Empfindung, sondern der zufällige Erguß des Augenblicks herrscht. Selbst jene Mischung des Lächerlichen und Ernsthaften, des Großen und des Platten in seinen Stücken möchte hieraus sich erklären, und sogar eine gewisse Autorität entlehnen. Die französische Tragödie ist entfernter von dem gewöhnlichen wirklichen Leben, in den Verhältnissen der Hauptpersonen herrscht

durchgängig Feinheit und selbst Etiquette; durchaus aber fehlt jene dem Verstandesurtheil widrige Mischung des Komischen und Tragischen, und weder Personen noch Ausdruck sinken von der Würde, welche sie einmal auf der Bühne annehmen müssen. Die Regeln der Bühne sind von Aristoteles und den Griechen entlehnt, aber ungeachtet dieses fremden Ideales ist die französische Tragödie schlechthin national geblieben; man hört in ihr die Sprache des Hofes, und die tragischen Personen richten sich im Denken und Thun nach Sitten und konventioneller Bildung der großen Hauptstadt Galliens. Statt ihres Prinzips der Einheit befolgt Schakespear, obgleich sich selber unbewußt, das Prinzip der Mannichfaltigkeit; statt der Generalisirung der Charaktere werden sie bey ihm specialisirt, statt des feinen Hoftons giebt er Scenen aus der niedrigsten Volks-

klasse; kurz, der Gegensatz der französischen und Schakespearschen Behandlung des Trauerspiels erstreckt sich nach Form und Inhalt bis auf die größten Kleinigkeiten; daß selbst, wie Lessing anerkennt, nicht einmal die Gespenster beyder Bühnen sich ähnlich sind.

Beyde Arten der Darstellung, scheint es, haben ihre großen eigenthümlichen Schönheiten, und man muß nicht die eine mit dem Maaß der andern richten wollen. Der rhetorische Schwung bey dem Ausdrucke wirklicher Empfindung kann eben sowohl großen Eindruck machen, als der weniger geordnete unmittelbar aus der Empfindung hervorgehende Laut. Ein vom Volksredner mit Andacht gesprochenes Gebet kann hinreißen und die Seele zu erhabnen Empfindungen vorbereiten; aber der Mensch daheim in seiner Kammer betet anders; minder geordnet und zusammenhängend, aber nicht

minder nachdrücklich und für die Umstände passend.

Die tragischen Werke andrer europäischer Nationen stehen in der Mitte zwischen diesem stark kontrastirenden Charakter der französischen und der englischen Bühne, und nähern sich mehr oder weniger der einen oder der andern Behandlung. Die Spanier nähern sich in der Regellosigkeit und dem Reichthum der Erfindung dem Schakespear; aber ihnen fehlt die wahre Zeichnung der Charaktere, die lebendige Individualität der Personen, die Tiefe und Größe der Handlung. Die Wirkung der Stücke des Calderon beruht auf dem Romantischen der Erfindung und Ausführung, und es liegt vielleicht schon in der Natur des Romantischen, daß es weniger das wirkliche Leben ergreift, als mit einer angenehmen Sprache und poetischem Reiz gewisse allgemeinere Verhält-

nisse darstellt, und den Zuschauer der Wirklichkeit entrückt. Schakespear hat auch nicht selten viel Romantisches in seiner Komposition, aber es wird ihm nie die Hauptsache; und unter allen phantastischen Umgebungen enthüllen sich große Züge, die aus der innersten Wahrheit der Menschennatur geschöpft sind. Die italienische Tragödie scheint nicht, wie das Lustspiel, einen eigenthümlichen Charakter gewonnen zu haben; die Tragikomödien des Gozzi machen selbst nach der Absicht des Urhebers einen sehr gemischten Eindruck; obgleich unter aller dieser Mischung nicht selten eine Größe erscheint, die sich dem Schakespear an die Seite setzen läßt. Der neueste tragische Dichter Italiens, Alfieri, ist ein Sprößling der französischen Bühne; man findet bey ihm alle Vorzüge derselben, Regelmäßigkeit, sorgfältige Diktion; nur vermeidet er mehr den rhetorischen Schwung und

sucht nachdrucksvolle Kürze. Er will möglichst einfach seyn; sucht deswegen die Anzahl der Personen aufs Aeußerste zu vermindern, und läßt oft mit nicht geringer Kunst die kleinste dramatische Familie durch fünf Akte spielen. Kürze und tragische Größe sind ihm oft in besondrem Grade eigen; aber er verfällt auch häufig in eine gewisse Trockenheit, die ihm geringen Eindruck auf die größere Menschenmasse gewähren, und sein Beyspiel ohne sonderliche Nachahmung lassen muß.

Unter uns Deutschen haben sich unsre vorzüglichsten Tragödiendichter nach Schakespear gebildet. Göthe und Schiller in ihren früheren Werken streben offenbar nach jener Größe, die aus der innern Kraft der Persönlichkeit und dem Geiste der individuellen Menschennatur hervorgeht; beyde haben etwas Vortreffliches geleistet, jener vielleicht mit mehr Tiefe, die-

ser mit mehr Glanz. Das Nationale der deutschen Wissenschaft und Kunst besteht darin, daß keine einseitige Form und kein beschränkendes Gesetz in ihnen herrschend wird; sondern der Genius sich das Beste aller Länder und Völker aneignen und auf seine Weise behandeln darf. Unsre Dichter haben sich deswegen in den verschiedensten Formen versucht, in modernen wie in antiken, und in Göthens Iphigenie herrscht ungleich mehr griechischer Geist, als in allen französischen Tragödien. Bey dieser fortgehenden Perfektibilität der deutschen Art und Kunst ist es also nicht zu verwundern, daß neue Bahnen gebrochen werden, und das Schöne und Große sich in der größten Mannichfaltigkeit darstellt. Noch vor wenigen Jahren lieferte Schiller nach dem Beyspiel Schakespears ein vortreffliches historisches Trauerspiel, worin Reichthum der Komposition, Haltung der Cha-

raktere, und eine gebildete Sprache, glücklich vereinigt sind.

Seitdem hat sich indessen wieder eine neue Kunstperiode vorbereitet. Sie ist nicht bloß merkwürdig als Epoche der deutschen Dichtkunst, sondern als Epoche der Kunst überhaupt. Während sonst zu allen Zeiten die Meisterwerke großer Dichter Muster und Urbild der Kunstphilosophie wurden, und die Regeln dessen, was geschehen sollte, entlehnt wurden von dem, was schon geschehen war; während Aristoteles die Grundsätze der Tragödie feststellte nach den vortrefflichen Tragikern seiner Nation, dem Aeschylus, Sophokles und Euripides; während die französischen Kunstrichter ihren Corneille, Racine und Voltaire, als Orakel befragten über das tragische Verdienst der späteren Dichter; ist in Deutschland die Philosophie, den Mustern voreilend, Ge-

setzgeberin der Kunst geworden, und hat ihr neue Bahnen angewiesen. Es muß ein starker Hang zur Spekulation in dem Charakter der Deutschen liegen; daß sich bey ihnen der gewöhnliche Gang der künstlerischen Ausbildung umkehren konnte, daß der freybildende Genius zu einer neuen und höheren Schöpfung nicht begeistert wurde durch eigene Kraft, sondern erst durch ein neues philosophisches System Energie genug gewann, die bisherigen Formen umzustoßen, und einem ungewöhnlichen Kunstzweck nachzustreben. Euripides kannte die Philosophie des Anaxagoras, aber er entwarf nicht nach dieser Philosophie den Plan seiner Trauerspiele; die Größe vergangner Thaten und der Eindruck auf seine nach der Bühne schauenden Zeitgenossen leiteten ihn, wie seine Vorgänger, bey den tragischen Darstellungen. Wir Deutschen wollen uns durch solche niedre

Zwecke nicht mehr leiten lassen; die Spekulation hat uns hinausgehoben über die gemeine Wirklichkeit und Erfahrung; nach spekulativen Abstraktionen entwerfen wir uns das Maaß jeglicher Schönheit und Größe; die der Philosophie dienende Kunst erschafft sich eine eigne Natur und Welt, unbekümmert, ob die seit Jahrtausenden bestehende Welt mit dieser neu geborenen Kunstwelt übereinstimme oder nicht. Dadurch ist die ganz eigne Erscheinung möglich geworden, daß die späteren Werke unsrer größten Dichter ihre früheren, denen sie Ruhm und Ansehen danken, verdammen; daß ihre hohe Liebe zur Kunst sich zur dienenden Schwester eines ephemeren wissenschaftlichen Systemes herabgewürdigt hat; daß sie, die gefeyerten Führer und Bildner des deutschen Kunstgeschmacks, angenommen haben die Grundsätze ihrer Schmeichler, und durch eine seltne

Selbstverläugnung sogar die Nachahmer ihrer Nachahmer geworden sind.

Den Beleg dieses Urtheils geben Schillers Braut von Messina *), und Göthe's natürliche Tochter. Beyde Tragödien sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheiten, auf demselben Boden erwachsen, dem Boden der Schellingischen Philosophie. Die Dichter sahen mit Verdruß, daß dieser Boden hauptsächlich reich war an Sonnetten, und wünschten seine Fruchtbarkeit auch an tragischen Produkten zu erweisen; sie führten ihre Nation in eine neue, den früheren Pflanzungen unvergleichbare, Pflanzung der Kunsttheorie, wo

*) Vom Wilhelm Tell unsers nun verewigten großen Dichters muß etwas ganz Anders gesagt werden. In diesem Werke ist die alte nationale Kraft und Erhebung eines biedern Bergvolks, besonders in den ersten Akten, vortrefflich und ergreifend dargestellt.

die Aussicht unbegränzt ist und unendlich; wo man über die Natur hinausschaut; ihr nicht nachbildet, sondern die ewigen Formen selbst ausgebiert. Bey der Erscheinung der Göthischen Iphigenie sagte ein feiner Kunstrichter: „So lange man noch wahre Nachbildung der Natur bewundern wird, so lange werden auch noch die meisten von Göthens Werken gelesen werden *).“ Mit diesem hohen Lobe möchte der Dichter der Eugenie jetzt schwerlich zufrieden seyn; man müßte vielmehr das Lob umkehren, und ihm Bewundrung verkünden: „so lange man die göttlichen Schöpfungen des Philosophen und Künstlers nach ewigen Ideen, als Vorbildungen der wirklichen Natur, bewundern wird.“

Um die Bestrebungen der neuesten deutschen Dichtkunst gehörig zu würdigen, muß man ihr

*) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften.

Fundament, die spekulative Philosophie, kennen. Nicht die Empfindung, nicht die hohe Liebe des Künstlers begeistert an dem deutschen Parnaß; sondern ein Gemächte der Zeit, eine zur kastalischen Quelle gewordne Aesthetik. Die Spekulation hat sich über die bisherigen Gedanken der Menschheit emporgeschwungen; sie ist im Besitze der Anschauung des Einen und Allgemeinen, welches das wahre Wesen aller Dinge ausmacht. Die Täuschung, welche diesen vermeintlichen Besitz als das höchste Gut erblickt, wird aufrecht erhalten durch den philosophischen Aberglauben, dessen akademische Heiligkeit tief in dem Herzen seiner Bekenner wurzelt. Alles Bestehende, lehrt dieser Aberglaube, besteht nur scheinbar, ist eine bloße Gestaltung, eine einzelne Form des Ganzen; das Ganze aber ist formlos und ohne Gestalt, weil Form und Gestalt nur im Einzelnen

ſtatt finden können. Die menſchliche Indi⸗vidualität iſt nur eine einzelne Form der Er⸗ſcheinungswelt, und hat in ſich ſelbſt keinen weitern Beſtand, als jede Pflanze und jedes Thier. Jener Gegenſatz im Menſchen zwiſchen Vernunft und Natur iſt kein wahrer, ſondern nur ein ſcheinbarer, da Vernunft und Natur in Wahrheit Eins und daſſelbe ſind. Nur da⸗durch, daß ſich in dieſer Einheit die Ideen und das Objektive trennen, ſind die menſchlichen Individualitäten, als einzelne Geſtalten jener Trennung, hervorgegangen. Dem Künſtler kommt es zu, jene Trennung der Ideen und des Objektiven aufzuheben, die Ideen objektiv zu machen. Dies wird er unmöglich können durch Darſtellung des Menſchen als eines In⸗dividuums; weil grade in individueller Be⸗ſchränkung der Gegenſatz des Subjektiven und Objektiven, der Ideen und Gegenſtände, am

schärfsten hervortritt; er muß sich also erheben über die wirkliche Erscheinung ins eigentliche Geburtsland der Individualität; seine Gestalten müssen nicht seyn, wie man sie in der Wirklichkeit findet, mit ihren Beschränkungen und Besonderheiten; sondern der Künstler muß allgemeine Gestalten darstellen, in denen Ideen objektivirt werden, welche eigentlich die Urbilder aller Gestaltung ausmachen, und von denen einzelne Individualitäten nur als die schwachen Abbilder zu betrachten sind. Der Dichter ist demnach, als Künstler, nicht Nachahmer einer wirklichen Natur; er ist vielmehr ein Schöpfer dieser Natur selbst; indem er das Gesetz anwendet, nach welchem die ganze wirkliche Natur hervorgegangen ist. Die wirkliche Welt muß als eine Kopie der originalen Dichtungswelt erscheinen.

Ist man über die durchgängige Richtigkeit dieser spekulativen Ansicht, über die Wider-

sprüche, welche sich immer neu und jung in diesem Lehrgebäude gestalten, hinweg; hat man sich vermeyntlich zu der Anschauung erhoben, welche statt des Nichts ein Alles, und in diesem Nichts die höchste Wahrheit sieht; so finden sich allerdings Seiten dieser Kunsttheorie, wodurch sie selbst dem besseren Künstler empfehlungswerth scheinen kann. Schon die Abweichung vom Gewöhnlichen, der freye Spielraum, welchen sie dem schaffenden Talent des Künstlers gewährt; die höhere Würde, welche sie ihm durch die Schöpfung der Urbilder zu ertheilen scheint; wirken auf das Gemüth durch die Motive der Neuheit, Ungebundenheit und der Ehre. Wozu alle jene wiederholten Aufforderungen grämlicher und verständiger Kritiker, die Natur herrschen zu lassen in der Poesie, der Wahrheit zu huldigen in allen Darstellungen, und diese Wahrheit in der wirklichen

Welt und Erfahrung aufzusuchen? Die Poesie schafft sich ihre eigne Wahrheit und ihre eigne Natur; die wirkliche Welt muß schon nachfolgen mit ihren beschränkten Formen, wenn ihr die dichterische unbeschränkte, d. h. formlose Form, vorangeht! Die Kunst ahmt nicht täuschend der Natur nach; sondern die Natur täuscht, diese Lügnerin von Anfang, diese Mutter alles Scheins und Wahns! Je weniger die neue Kunsttheorie ein verständiges Nachdenken über Mittel, Zweck, Wahrscheinlichkeit und Effekt einer Dichtung befördert, desto mehr Raum gewinnt die Phantasie; und da der Dichter in ihr sein schaffendes Vermögen anerkennt, läßt er sich gern zur Annahme einer Lehre bewegen, die ihn weniger zu hemmen scheint in seinem Fluge und seine Schöpfungen erleichtert.

Ausgehend von diesen Grundsätzen, wird

der Tragödiendichter hauptsächlich streben nach Allgemeinheit der Charaktere; daß in ihnen keine besondre Empfindung, keine individuelle Denkart das Uebergewicht erhalte; sondern alles unter einander gleich sey und ein organisches Ganze bilde; daß nicht der wirkliche Mensch dargestellt werde, sondern die Menschheit ohne den wirklichen Menschen. Alle Beschränkungen durch Lokalität und Zeit müssen aufgehoben werden; denn das Individuum existirt freylich immer an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit, aber die Menschheit ist auf der ganzen Erde und zu aller Zeit. Deswegen ist in der natürlichen Tochter keine bestimmte Stadt, kein bestimmtes Land, zur Scene der Handlung gemacht; sondern nur ein Land überhaupt; und selbst die Inseln, nach welchen die Heldin des Stückes reisen soll, sind nur Inseln überhaupt. Nicht aus ei-

nem bestimmten Jahrhundert stammen die handelnden Personen, sondern sie gehören allen Jahrhunderten an; ein König, ein Herzog, eine Hofmeisterin, eine natürliche Tochter. Aus demselben Grunde sind in der Braut von Messina das Christenthum, Heydenthum, und selbst der maurische Aberglaube unter einander gemischt; die Personen des Stückes reden bald als Christen, bald als Heyden, bald als Mauren, wie es dem Dichter gefällt. Ein religiöser Mensch in der Wirklichkeit kann freylich nie Heyde und Christ zugleich seyn, sondern er ist entweder das eine, oder das andre; allein wirkliche Individualitäten sollen ja nicht auf die Bühne kommen, sondern die Menschheit überhaupt, in welcher sich Heydenthum, Christenthum und Maurischer Aberglaube geschichtlich nachweisen lassen. Diesen besondren Formen der Religion liegt die Religion überhaupt zum

Grunde; und sie ist nichts andres, als der Glaube an ein allmächtiges Schicksal, welches die dunklen und von den Fragern falsch ausgelegten Orakelsprüche erfüllt. Man hat gesagt: der vielen tadelhaft scheinende Verein von Christologie und Mythologie verrathe einen tiefen Blick in die Charakteristik des Landes, wohin Schiller die Scene verlegte. Dies ist eine schlecht gelungene Rechtfertigung auf dem Gebiet des Wirklichen. Sind denn einzelne Italiener oder Sicilianer Christen und Heyden zugleich? Werden sie an demselben Tage in die Messe gehen und vor heydnischen Gottheiten knien? Mag immerhin eine überwiegende Sinnlichkeit am Gepränge, an Prozessionen und Heiligenbildern Geschmack finden, ein gläubiger Katholik haßt das Heydenthum. Die Grundsätze der neuen Aesthetik sind es, welche den Dichter leiten und rechtfertigen müs-

sen, wenn er sich eine Vermengung dessen erlaubt, was in der Wirklichkeit gesondert ist. Schiller machte von ihnen nur einen sehr bescheidenen Gebrauch; denn es war ihm gestattet, auch die indische und nordische, ja sogar, wenn es ihm gefiel, eine neu erfundene Mythologie in das Drama zu verweben. Ist nicht die poetische Welt dem Dichter unterthan? Und muß sich nicht die wirkliche Welt nach der poetischen richten?

Um die Individualität gänzlich von der Bühne zu verbannen, hat man nach dem Beyspiel der Alten den Schauspielern wieder Masken anlegen wollen. Der Zweck wird erfüllt, aber nur theilweise, und es ist sehr richtig bemerkt worden, man müßte eigentlich die ganze Gestalt in Pappe kleiden. Wenn die Dichter indeß nur fortfahren die Charaktere zu generalisiren, so wird es am Ende selbst dem größten

Schauspieler schwer fallen, sie individuell dar=zustellen; und er muß, um harmonisch mit dem Dichter zu wirken, auch allgemeine Geberden erfinden, die keinen besondren Zustand des Gemüths und individuelle Leidenschaften darstellen, sondern nur Zustand und Leidenschaften überhaupt.

Was für die Charaktere gilt, gilt auch für die ganze dramatische Handlung. Während die alte Kunst ihren Ruhm und ihren ganzen Triumph darin setzte, Interesse zu erwecken und den Zuschauer mit sich fortzureißen; denkt die neue Kunst darauf, dieses Interesse zu hindern, und stets eine ruhige Besonnenheit in dem Gemüthe zu erhalten. Denn jede Begeisterung, jedes Interesse, ist nur ein einzelner individueller Gemüthszustand der wirklichen Menschennatur; ihn kann der über die Natur erhabene Künstler unmöglich hervorbringen

wollen. Die rasche Handlung muß deswegen gehemmt werden; die Reflexion, welche durch überwiegende Empfindung verloren gienge, muß in der Tragödie kontinuirlich sich selbst erzeugen, und als Repräsentant dieser Reflexion hat Schiller den griechischen Chor auf unsre Bühne gebracht. Diese Einführung des Chores erfüllt ihren Zweck vollkommen; eine Menschenmasse hat für das Auge mehr sinnliche Objektivität, als ein einzelner Mensch; und wenn es in der Kunst nur auf Objektivirung der Ideen ankommt, ist der Chor als Kunstmittel dem Dichter äußerst brauchbar. Individuell kann und darf die Mehrzahl der Merschen nicht werden, sie ist charakterlos und läßt sich von jeder Empfindung leiten, welche ihr eben durch die Umstände aufgedrungen wird. Offen für Eindrücke der Furcht, der Freude, der Hoffnung, regieret den Chor nie ein eigner Ent-

schluß; er äußert seine Gedanken und Empfindungen, zieht Resultate der Weisheit, aber nie kommt es zu einem Resultat der Handlung; er kann das Bessere wissen, und läßt das Schlechtere geschehen; er kann weinen und klagen, wenn das Schlechtere geschehen ist, aber es mangelt ihm an Kraft, ein Unheil abzuwehren; er besteht bey den Griechen meistens aus Weibern oder Greisen. Eine solche willenlose Masse ist ein treffliches Gegengewicht gegen die rasch fortschreitende Handlung; während der Chor allein die Bühne füllt, muß die Tragödie stille stehen; und wäre irgend ein der Entwicklung entgegeneilendes Interesse bey dem Zuschauer rege gemacht, so muß er, gezwungen durch die Gegenwart des Chores, diese Individualität abstreifen, und sich einem rein objektiven Kunstgenuß hingeben.

Diese Rechtfertigung der Einführung des

Chores auf die neuere Bühne steht und fällt mit der angegebnen Kunsttheorie. Eine andre Rechtfertigung möchte sich aus dem Beyspiele und der Autorität der Griechen entlehnen lassen, welche mit Recht als Muster der tragischen Kunst von allen späteren Nationen verehrt worden sind. Doch ein Andres ist Vorbilden, ein Andres Nachbilden.

Der griechische Chor verdankt seine Entstehung einer doppelten Quelle: der Geschichte des griechischen Theaters, und der Sitten der Nation. Bekanntlich wurden in den frühesten Zeiten von den Chören der Bachanten Dithyramben zur Ehre des Weingottes gesungen. Sie wurden in späterer Zeit nachahmend, und man verflocht in sie zur Belustigung der Zuschauer irgend eine Handlung. Allmählich ward auch eine Schaubühne aufgeführt; anfänglich nur von Baumreisern, her-

nach auf Betrieb des Aeschylus mit mehr Verzierungen und Pracht, mit Nachahmung der wahren Oerter der Scene durch Gemälde und Maschinen. In dieser rohen Gestalt mußten die Gesänge des Chores noch anfänglich Hauptsache bleiben, und konnten nur durch die Bestrebungen späterer Dichter von dem Interesse der Handlung überwogen werden. Der Geist der griechischen Tragödiendichter hatte eine neue Richtung genommen, aber es blieb unter mancherley Modifikationen der ursprüngliche Gebrauch des Chores. Die griechischen Dichter strebten von der Einförmigkeit der Chorgesänge zur Mannichfaltigkeit; Thespis brachte in seine Tragödien einen Schauspieler, der zwischen erzählte, wenn sich der Chor ausruhte; Aeschylus flocht zwischen die Gesänge zwey dialogirende Personen, und ward der Vater der Tragödie; Sophokles ließ drey bis vier Personen sich mit

einander unterreden, und vermehrte dadurch die Mannichfaltigkeit der Darstellung. Der Chor erhielt nun eine subalterne Rolle, das Hauptinteresse ruhte auf dem Helden des Stükkes. Aristoteles bezeichnet ganz deutlich diesen Fortschritt der Kultur des Trauerspiels. (Poet. C. 4.) Bey dem Streben nach Mannichfaltigkeit entstand die gerühmte Einheit der griechischen Bühne von selbst. Die Einheit der Handlung lag in der Fabel vor dem Dichter, die Einheiten des Ortes und der Zeit ergaben sich durch den auf der Bühne bleibenden Chor. In den Eumeniden läßt freylich Aeschylus die Scene wechseln; aber der Chor bestand auch aus Göttinnen, welche dem Flüchtigen an jedem Orte nachkommen konnten. Kurz, die ganze Oekonomie des griechischen Trauerspiels verdankt ihr Daseyn der nationalen Ausbildung der griechischen Bühne.

Wie dürfen wir Neueren, denen eine ganz andre dramatische Bildungsgeschichte vorangegangen ist, das Lyrische des Chors und das Epische der zwischentretenden Personen aus Achtung für die Griechen nachahmen? Was waren die Dithyramben, als Ausbruch lyrischer Begeisterung? Wie sollten die Dichter sich helfen bey den ersten schwachen Versuchen eine Handlung einzuflechten, wenn sie sich epische Digressionen versagt hätten? Mußten nicht Boten kommen, und das Vorgefallene erzählen, mußten sie nicht auf epische Weise die einzelnen Umstände den Zuschauern deutlich vor Augen malen? Am natürlichsten geschah dies noch, wenn die Personen des Chors selbst theilnahmen an dem Ausgange der Begebenheit. In den Sieben vor Theben des Aeschylus konnten die Thebanischen Jungfrauen theilnehmen an der genauen Angabe der Helden,

welche vor jegliches Thor gestellt waren, und der ausführlichen Beschreibung ihrer Rüstungen, weil sie die Helden persönlich kannten und von dem Erfolge der Schlacht Freyheit oder Gefangenschaft erwarteten; in den Eumeniden ist der Chor sogar die Quelle der Handlung des ganzen Stücks, seine Versöhnung wünschen der verfolgte Orest und dessen Rathgeber Phöbos. Aber unnatürlich wird vom Euripides in den Phönikerinnen ein Chor fremder reisender Jungfrauen eingeführt; die, durch Zufall in der Stadt eingeschlossen, den Wechsel des Krieges schauen und die bleibenden Zeugen werden müssen, vor denen sich die ganze Begebenheit entwickelt. Wer sieht nicht, daß der Dichter in diesem Fall durch den Chor beschränkt ist, den er doch nach Theatersitte nicht entbehren konnte? Darum suchten sich die späteren Dichter von den Fesseln des Chores immer mehr zu

befreyen; bey Sophokles ist der Chor weit kürzer und hat weniger Theil an der Handlung, als bey Aeschylus; bey Euripides ist er fast bloße Verzierung. Vielleicht stammt größtentheils aus diesem nicht unbedeutenden Zwange die Eigenthümlichkeit des griechischen Chores, der Vertraute beyder Partheyen zu seyn, die größten Greuel vor seinen Augen geschehen zu lassen, ohne ein Wort zu sprechen oder einen Arm zu heben, um die Ausführung unmöglich zu machen. Hätten nicht die Tragiker der Griechen durch den erhabnen Schwung ihrer Gedanken, durch die großen Züge in den Charakteren ihrer Helden, an denen Aeschylus und Sophokles am reichsten sind, durch die gebildete Sprache und wahre Haltung der handelnden Personen die Bewunderung der Nachwelt erregt; durch die äußre Form ihrer Stücke und den Chor hätten sie es wahrlich nicht vermocht.

Der Chor erregte ein Nationalinteresse, für Athen wurden sogar in besondrer Vaterlands=beziehung einzelne Stücke gedichtet, z. B. die Perser des Aeschylus, und der Oedip auf Kolonos des Sophokles; mit der Nation ist auch das Nationale untergegangen; wer dieses in seiner Wirksamkeit auf das menschliche Gemüth wieder herstellen wollte, müßte zugleich das entschlafne Volk und die zerstörten Republiken wieder hervorrufen.

Aber die Sitte unsrer Nation, begünstigt sie etwa den Chor der Bühne? Bey den Griechen war Alles öffentlich; die Gerichte, die Staatsverhandlungen, selbst die Lehren und Sprüche der Weltweisen. Was jedermann dachte und that, redete und vollführte er vor den Augen des ganzen Volks; wer im Staate zu einigem Ansehn gelangen wollte, gewöhnte sich schon früh an das Auftreten vor einer ver=

sammleten Menge. Zu unsern Zeiten sind die Gerichte geheim, die Staatsverhandlungen beschränken sich auf das Kabinet, das ganze Leben ist weniger öffentlich, mehr häuslich. In Griechenland konnte die sclavische Abhängigkeit der Diener von ihren Herren, die geringere Achtung, in der das weibliche Geschlecht stand, wenigstens zum Theil die Passivität des Chores motiviren; wenn aber in Europa die Diener in gewissen Rechtsverhältnissen zu ihren Herren stehen, wenn die öffentliche Meynung dem ganzen weiblichen Geschlecht eine höhere persönliche Würde giebt; so muß ein blinder dem Willen seiner Herrscher folgender Chor fremd und unbegreiflich erscheinen. In der Braut von Messina wird die Willenlosigkeit des Chores durch das doppelte Interesse seiner Herren und ihre feindseligen Gesinnungen besonders anschaulich gemacht. Die Begleiter der

Fürsten sind bereit, auf den ersten Wink ihrer Herrscher sich entweder zu versöhnen, oder zu streiten. Stehen sie unter militairischer Zucht, oder folgen sie aus eignem Entschluß? Wenn nicht das Erstere, warum denn das Letztere, da sie eine Versöhnung der beyden Brüder wünschen, und doch die Fürstin ihnen Schuld giebt, Ursache und Beförderer des unseligen Zankes zu seyn? Sollen sie die Einheit des Volkes darstellen, warum die beständige Zweyheit? In dieser Doppelgestalt ist der Chor nicht einmal griechisch, und ist er darum deutsch, oder nur durch die Sitte des modernen Europa überhaupt gerechtfertigt?

Wollte man die Hauptzüge der neuen deutschen Kunstverbesserung in Bezug auf die Bühne zusammenfassen, so wären es etwa folgende. Zuvörderst eine durchgängige Generalisirung und Romantisirung der Charaktere.

Empfindung soll in den Reden der Handelnden herrschen, aber nicht individuell, nicht mit wirklicher Wahrheit; sondern wie sie aus den allgemeinen Verhältnissen des Standes, des Geschlechts und menschlichen Umgebungen überhaupt hervorgeht. Die besondre Handlung, welche sich dennoch in dieser Masse von allgemeinen Empfindungen und Gedanken gestaltet, geschieht vermöge einer dunklen Nothwendigkeit, die auch von den handelnden Personen anerkannt wird. Sie müssen von Zeit zu Zeit darauf anspielen, um nicht dem Zuschauer die wahren Motive des Dichters zu entrücken. Dann aber dürfen auch nicht romantische Züge fehlen; Eugenie wird z. B. gleich im Anfange romantisch eingeführt, als Jägerin, gestürzt mit dem Pferde vom Felsen, und doch nach kurzer Betäubung wieder gesund. Sie ist aber nicht allein Jägerin, sie ist auch Dichterin,

und dichtet im Augenblicke der höchsten Entzük-
kung vor den Augen der Zuschauer ein Sonnet.
In der Braut von Messina ermordet sich der
jüngere Bruder hauptsächlich aus dem Grunde,
weil er auf seinen ermordeten Bruder fortdau-
rend eifersüchtig ist, und deswegen das Leben
nicht ertragen kann. Ein romantischer Tod! —
Es herrscht ferner die rhetorische Art des fran-
zösischen Trauerspiels; die tragischen Personen
repräsentiren nicht sich selbst, sondern gewisse
Grundsätze und Empfindungen, die am besten
in lyrischer Sprache und lyrischem Versmaaß
hervortönen. Die Einheit des Orts der fran-
zösischen Bühne wird nicht beobachtet; sondern
man läßt den Schauplatz wechseln, selbst wenn
ein Chor in dem Stücke auftritt. Das Inter-
esse der Charaktere wird vermindert, und über
alle gleichmäßig vertheilt; um keinen partiellen,
sondern nur einen allgemeinen Eindruck

bey dem Zuschauer hervorzubringen. Was aber übrigens die Sorgfalt der Diktion und das Hervorheben poetischer Bilder vermag, wird dem Kunstwerk reichlich verliehen.

So kann es denn nicht fehlen, daß Dichter wie Schiller und Göthe ihrem Leser oder Zuhörer immer einen reichen Genuß verschaffen, daß schöne Stellen in ihren neueren Trauerspielen stets den großen Geist verkünden; aber zugleich muß jeder Unbefangene einen gewissen Mangel fühlen, wenn er die Seele des Ganzen sucht; wenn er von der äußeren Form und Gestalt zu dem Wesen des Geformten und Gestalteten vorzudringen wünscht. Dieses Wesen ist entflohen, an seine Stelle ist Rauch und Leere getreten; und wie eine gewesene wahre Liebe sich oft späterhin im Spiele kalter Koquetterie und Kunst darstellt, so scheint die durch Spekulation über sich selbst zur Koquette ge-

wordene Dichterbegeisterung jezt nur mit Reminiscenzen einer früheren Zeit zu spielen. Der Genius, welcher am meisten Tiefe besaß, muß bey diesem Spiele auch am meisten verlieren; Glanz und Schimmer gefallen mehr durch sich selber, und verhüllen leichter einen Mangel des Wesens. Wohin aber mögen wir noch geführt werden? Wohin mag das Romantische der Dichtkunst noch die wahre individuelle Natur umwandeln? Die tragische Bühne ist an kein Gesetz der Natur mehr gebunden; sie kann ihre Situationen erfinden im weiten Raume der Dichtkunst, sie kann Leichen auf Leichen häufen ohne Wozu und Warum, den Mörder als einen Gott preisen oder als einen Diener des Schicksals entschuldigen; einen Alarkos hervorbringen und die früheren Produkte der Bühne in Vergessenheit begraben!....

Alles läßt sich rechtfertigen, wenn sich

die Grundsätze der modernen Aesthetik rechtfertigen. Ein Streit darüber wird nur auf dem Gebiet der Spekulation entschieden, und ist nicht etwa ein Streit bloßer Empirie gegen jede Spekulation überhaupt; sondern ein Streit des gesunden Verstandes und der gesunden Vernunft gegen eine epidemische Krankheit der Geisterwelt, die, wenn sie währet, aller wahren Weisheit, aller wahren Poesie und Kunst den Tod bringen muß. Sollen nicht die Kranken der Gesunden spotten, soll nicht eine geistige Impfung zum Untergange das Zeitalter verderben, soll nicht jedes Vermächtniß der Vergangenheit sich verfälschen im Augenblicke des Gebrauchs, und der gute Wille eines frühern Genius unterliegen dem bösen Willen des Genius der Gegenwart; so wird die stille Zeit eine scharfe Trennung des in sich selbst beruhenden Großen, Wahren und schönen der Menschheit

von der gleißenden Karikatur einer lügenden Phantasie und aberwitzigen Vernunft hervorbringen, und der Kontrast allein wird den Sieg entscheiden. Denn zum Anschauen und Bewundern dessen, was in sich selbst erhaben und gut ist, zum Mitempfinden wahrer menschlicher Furcht, Freude und Hoffnung, zur Ergreifung der Wahrheit mit Innigkeit und Lust, bedarf es nur einer stillen Sammlung des Gemüthes, einer angebornen Kraft der Seele; welche zwar gelähmt, aber schwerlich ganz zerstört werden kann.

# Briefe über die Landschaftmalerey.

## An Herrn N... *)

### Erster Brief.

Bey unsern Unterredungen über die Landschaftmalerey versprach ich Ihnen neulich, liebster N..., einige schriftliche Nachricht, und erfülle mein Versprechen durch eine unsystema-

*) Vormals in Eutin, jetzt in seiner Vaterstadt Königsberg.

tische Zusammenstellung meiner Gedanken. Sie ist vielleicht einem Gegenstande am angemessensten, über den sich wenig entscheidende Regeln geben lassen, und der sich meistens nach der individuellen Ansicht, Geschicklichkeit und Uebung des Künstlers richten muß.

Die Landschaftmalerey gedeiht nur in einem gewissen kultivirten Zustande der Menschheit, welcher Muße und Ruhe genug gewährt, sich mit Nachbildung todter Naturformen zu beschäftigen. Mit sich selbst fängt der Mensch an, mit der Natur hört er auf. Menschliche Gefühle und Gedanken sind es, welche die erwachende Poesie der Völker schildert; Beschreibung äußrer Gegenstände ist es, womit sie aufhört: der epische Flug in der Morgenröthe verliert sich im besonnenen Schritt des Lehrgedichts am Abende. Mit der Götter- und Heroengestalt begann die Malerey und Bildhauer-

kunst, mit der Landschaft endigt sie; seitdem wir weniger heroische Menschen haben, malt man Gegenden; Landschaften verzieren die Sääle und verdrängten die steinernen Formen der Helden und Götter. Das Reich der Fabel ist verschwunden, und das Reich der Natur an seine Stelle getreten. Im Zeitalter Raphaels gab es wenig Landschaften, und die Maler hatten geringe Vorliebe für dies Fach; heutigen Tags giebt es mehr Landschafter als Historiker, manchen Delille und keinen Homer.

Die Erfahrung giebt uns den Wink, und vielleicht bestätigt es sich durch Nachdenken über die Kunst; daß ungleich mehr Wissenschaft erfordert wird, an einer Landschaft Geschmack zu finden, als an einer historischen Darstellung. Verstehen Sie mich hierin nicht unrecht. Setzen wir den Fall, bey einer Gemäldeausstellung finden sich eine Schweizerlandschaft und ein hi-

storisches Stück, etwa die Entführung der Helena, neben einander; so wird ohne Zweifel, um den Sinn des historischen Malers genau zu verstehn, eine Kenntniß der Geschichte vorausgesetzt, deren man bey Beschauung der Landschaft nicht bedarf; allein dies gehört zur Auslegung, nicht zum unmittelbaren Eindruck des Stücks. Der Eindruck besteht ganz unabhängig von der Auslegung, wie die Freude an der Aeneide unabhängig von ihrem gelehrten Kommentar. Stellen Sie mehrere in der Malerkunst und der Geschichte gleich unbewanderte Leute neben unsre Gemälde, und ich wette, daß der größre Theil von ihnen die Helena und den Paris mit einigem Wohlgefallen betrachtet, der Landschaft aber kalt vorübergeht. Worin besteht der Unterschied dieser doppelten rein sinnlichen Wirkung? Ohne Zweifel darin, daß sich die Malerey eines lebendigen

Menschen, der Ausdruck seiner Miene und Stellung leichter mit der Wirklichkeit verglei- chen läßt; die Vergleichung der Landschaft hin- gegen mit den in ihr dargestellten Gegenstän- den, eine gewisse Kenntniß der Perspektive, der Farbenabstufungen und Beobachtung der Natur voraussetzt. Führen Sie einen Land- mann, der täglich seine schöne Gegend vor Au- gen sah, zu dem Gemälde derselben, er wird keine Freude daran finden; aber zeigen Sie ihm ein Bauernstück von Teniers, und ihm gefällt die historische Darstellung seines Alltags- lebens. Mehr oder weniger zeigt sich Dasselbe bey dem Städter; er interessirt sich ungleich mehr für ein Portrait, als für Berg und Thal; nur der Kenner schenkt auch einer Land- schaft seine Aufmerksamkeit, und freut sich vor- züglich der Art und Weise, wie der Maler ge- wisse Gegenstände, der Natur treu, auszu-

drücken wußte. Bey ihm erhält die Landschaft, außer ihrem sinnlichen Eindruck, das wissenschaftliche Interesse der Ausführung; und dies wissenschaftliche Interesse ist es hauptsächlich, wie ich glaube, welches einen besondren Geschmack an der landschaftlichen Darstellung hervorbringt. Ohne diese Wissenschaft scheint der Mensch dem Menschen am nächsten zu liegen; und was einem Unkundigen am meisten noch an Landschaften gefallen kann, sind die Figuren, ohne welche ihm das Ganze unverständlich und ungenießbar würde.

Jede Wissenschaft hat, vermöge ihrer Natur, etwas verständig Kaltes, das sich von jeglicher Schwärmerey mit den schärfsten Zügen sondert. Deswegen nähert sich das wissenschaftliche Interesse der Landschaft weniger der heißen Zone des Enthusiasmus, als die historischen Fächer der Malerey. Wenn die Welt

nichts als Verstand ist, wird sie nichts als Landschaften malen; wenn die Tugend auf allen Heerstraßen sich findet, braucht es keines Pinsels mehr, sie zu verewigen. Und darum gebe ich der Landschaftmalerey allerdings den höchsten Platz, nur in wieferne sie den untersten einnimmt; sie wird die letzte seyn auf dem Grabe der Kunst, aber auch die niedrigste und unbedeutendste während des höchsten Flors derselben.

Eben deswegen ist sie für den Liebhaber ganz insbesondre geschaffen. Die höheren Stufen der historischen Malerey werden mit so vielen Aufopferungen und sorgfältigen Vorbereitungen erkämpft, daß schwerlich ein nach Genuß dürstender Liebhaber sich in diesem ernsthaften Gleise gefiele. Er will Erholung nach der Arbeit, nicht neue Ermüdung. Sobald sein Geschmack eine gewisse Bildung

und Reife erlangt hat, fühlt er sich ohne einen Grad vollkommnerer Darstellung unbefriedigt, der sich leichter im Fache der Landschaft erwirbt. Menschliche Figuren in allen bedeutenden Stellungen und charakteristischen Zügen werden weit schwerer gezeichnet, als ein wilder freywachsender Baum; die Kunst eines glücklichen Faltenwurfs erfordert mehr Uebung, als eine gutgerathne Darstellung von Felsengruppen. Leichtigkeit der Hand und sinnvolle Anordnung landschaftlicher Gegenstände erwerben sich leichter, als der bestimmte Umriß, das Costume und das Lebendige einer Menschenmasse.

Ferner, was einem Liebhaber die Landschaftmalerey insbesondre sehr empfehlungswerth macht: er bleibt in seiner wirklichen Welt, kann aus ihr, vermittelst der Kunst, seine Erholung schaffen, und entfremdet sich nicht seinem Lebenskreise. Um Geschichte zu

malen, muß er sich in die Zeit der Römer und Griechen versetzen, ihre Kleidung und ihre Waffen darstellen; denn das Feuergewehr und die Kleidung der heutigen Welt widerstreben dem Pinsel und der Leinewand. Wie stimmt zu diesen Idealen der Vorzeit ein gewöhnlicher Kreis bürgerlicher Geschäfte? Soll mich meine Kunst bloß führen in die alte Welt, ohnerachtet ich durch alles Thun erinnert werde an die neue? Lieber suche ich mir für die Gegenwart einen angenehmern Gesichtspunkt, und freue mich des Schönen, was zu allen Zeiten dasselbe bleibt: des Schönen in der Natur. Die Menschen, unter denen ich keine Katonen und Antoninen mehr finde, sind mir sehr brauchbar als Figuren einer Landschaft, und das ärmliche Strohdach, dessen Bewohner in Einfachheit und Mangel leben, dünkt mir malerischer als der reichste fürstliche Palast.

Durch die Landschaftmalerey wohnen wir uns ein in der ländlichen Natur; wir durchwandern die grüne Wiese, den schattigten Wald, und lagern uns am stillen See; das einzelne Reizende und Schöne tritt näher an unser Herz, wir beschäftigen uns mit Nachbildung desselben, und gedenken, wenn sie gelang, in ruhiger Stille unserer Wohnung der verlebten frohen Stunden. Die Landschaftmalerey giebt dem Menschen als Gesellschafterin wieder, was sie ihm als Kunst versagt, und im vertrauteren Umgange lernt er erst die Freundin kennen, welche, gleich den Nymphen, in Grotten und Hainen vorher gesucht und gerufen seyn will, ehe sie erscheint und freundlich antwortet.

Sie sehen, ich bin weder übermäßiger Bewundrer der Landschaftmalerey, noch ein Feind derselben, und ich würde sehr undankbar seyn,

wenn ich das manche Gute verschweigen wollte, was ich einzig von dieser Begleiterin meines Lebens erhielt. Vielen Genuß in Gegenwart und Erinnerung, viel Belehrung und Aufschluß über die Kunst; dazu das unschädlichste, für Gesundheit und Frohsinn zuträglichste Steckenpferd. Dies nöthigt mich zu dem dringenden und lebhaften Wunsche: daß die Menschen, da ihnen durch historische Malerey nicht geholfen werden kann, sich mögen durch Landschaften helfen lassen; und weil sie einmal zu verständig geworden sind, ein höheres ästhetisches Interesse zu geben und zu nehmen, es sich wollen gefallen lassen, die mehr wissenschaftliche Kunst der Landschaftmalerey, als Lückenbüßer ihrer müßigen Stunden, und als ein leidenschaftloses erheiterndes Spiel liebzugewinnen.

## Zweyter Brief.

Unerachtet die Natur in ihren Formen stets dieselbe bleibt, und es scheinen könnte, als müßten alle Landschaftmaler bey getreuer Darstellung derselben dasselbe Ziel erreichen, und eine gleiche Wirkung auf das Auge des Beschauers hervorbringen; so ist doch in der Anordnung und Behandlung landschaftlicher Gegenstände nicht weniger Eigenthümlichkeit sichtbar, als in der Anordnung und Behandlung einer Geschichtsscene. Der Wechsel der Jahreszeiten giebt der Natur ein verschiednes Gewand; die Veränderung der Atmosphäre, Sturm, Nebel, Gewitter, nebst den gewöhnlichen täglichen Verschiedenheiten des Morgens, Mittags und Abendes, zeigen jede Flur und jeden Hain in einer neuen Gestalt. Dies giebt daher den Landschaftmalern Gelegenheit, Ab-

wechselung in ihre Darstellungen zu bringen, und sorgfältig alle jene Veränderungen der Atmosphäre, der Jahres- und Tageszeit zu beobachten. Indessen wird doch gewiß das Gemälde desselben Abends, derselben Lufttinten, durch die Hand des einen Malers ganz anders ausgeführt, als durch die Hand des andern. Ihr gemeinschaftlicher Zweck ist, daß sie nichts als die reine bloße Natur, ohne Zuthat eigner Einfälle, darstellen wollen; wenn es nur möglich wäre: aber eben diese Unmöglichkeit macht, daß sich ihre Künstlerindividualität beständig hineinschiebt. Keiner sieht in der Natur eigentlich Dasselbe mit seinem Nachbar; sondern sieht es auf seine besondre Weise. Felsen, Wald, Wasser und Luft, erhalten im Auge und im Auffassen eines jeden ihre eigne Farbe, ihre eigne Form; und daher besitzt jeder Landschaftmaler — obgleich er weit genauer bey

der leblosen ruhigen Natur an das bloße Nachbilden gebunden ist, als der Geschichtmaler bey der lebendigen bewegten — dennoch eine Manier. Sie entspringt nämlich aus der subjektiven Individualität, mit der die objektive Natur aufgefaßt wird. Vielleicht bestände eben darin das erworbne Talent eines guten Landschaftmalers, daß er vollkommen sein individuelles Verhältniß zur Darstellung der Natur ausbildete; während der Schüler unsicher wählt und ängstlich lernt, ohne sich selbst mit der Natur in Harmonie zu bringen. Es unterscheidet sich von einer solchen Manier, dem Eigenthume jedes großen Meisters, gar sehr das manirirte Wesen, welches nicht die Ausbildung der eignen Individualität, sondern die sclavische Nachahmung einer fremden und eines gewissen Herkommens zum Zweck hat. Manirirt wird leicht der academische kopirende Schüler, aber er be-

sitzt keine Manier oder keinen Styl, wenn wir anders dieses Kunstwort von größeren historischen Kompositionen auf ein geringfügigeres Landschaftgemälde übertragen dürfen.

Man erkennt durch hinreichende Uebung beynah auf den ersten Blick die Werke der vorzüglichsten Landschaftmaler, und verwechselt gewiß selten, selbst bey einer großen Anzahl, das Werk des einen mit dem des andern. Diese charakteristischen Unterschiede liegen in ihrem Style, und es ließen sich wohl alle Landschaftmaler in Rücksicht ihres Styls unter gewisse Klassen bringen, wenn man vorher in einer reichen Gallerie ihre Gemälde sorgfältig verglichen und ohne Vorliebe für irgend einen Einzelnen ihre Individualität gewürdigt hätte. Die vornehmsten Klassen möchten wohl folgende seyn.

Einige sind energische Künstler, welche

hauptsächlich das Starke und Erschütternde gewisser Naturscenen dem Blicke vergegenwärtigen, und indem sie mit ihrem kräftigen Genius die Natur darstellten, auch nur das Kräftige in ihr sahen und fanden. Sie lieben das Frappante, Furchtbare, Eckigte; fliehen das Alltägliche, Sanfte und Runde; sie werfen die Felsen kühn über einander, und lassen aus ihnen sich halbzertrümmerte Bäume hervorheben. In dem ganzen Pflanzenreiche hegen sie eine entschiedne Vorliebe für den Ausdruck der Kraft; ziehen die majestätische kühne Eiche der sanfteren Pappel oder Pinie vor; wählen fleißig Tannen in ihren Gemälden, nie Linden. Das Wasser drängt bey ihnen sich häufiger schäumend durch ein enges Bette, als es in klarer ruhiger Oberfläche das Blau des Himmels und die hinüberhängenden Blüten spiegelt. Ihre Gegenstände sind aus Wildnissen gewählt,

ein friedliches Dorf dient höchstens nur zum Gegensatz der einsamen Klüfte, wo einzelne Wanderer und noch häufiger Räuber die Gegend beleben; der Himmel ist mit Wolken umzogen und droht baldigen Aufruhr. Diesen energischen Charakter behaupten in ihren Gemälden hauptsächlich Salvator Rosa und Everdingen, mit denen ich wenige in Rücksicht der Kühnheit, des scharfen Charakters und der Energie zusammenstellen möchte.

Einen Gegensatz macht die zweyte Klasse von Künstlern, die mit Recht den Namen der rührenden und reizenden verdient. Unter ihnen ist Claude Lorrain der vorzüglichste. Das Auge findet bey ihm nirgends eckigte wilde Behandlung, alle Linien haben etwas Rundes, Sanftes, Gefälliges; und tragen dazu bey, den Eindruck des lieblichen hinwegschwindenden Abendroths zu erhöhen.

In Claude Lorrains Pflanzenreiche giebt es keine eckigte und nervigte Eichen oder Tannen; sondern die Laubpartien wölben sich mit schattender Rundung eine über die andre, er wählt häufige Pappeln und Pinien. Nie wird der Blick eingeengt und gesperrt durch große vorspringende Massen, gemeiniglich sieht man über mehrere Gründe hinüber in das friedlich erbleichende Abendroth. Auch die Felsen seiner Gemälde haben nicht die zürnende drohende Gestalt, wie bey den energischen Malern; sondern sie scheinen den Wandrer auf ihren Gipfel einzuladen, um von dort die weite Aussicht in anderen Gesichtspunkten zu überschauen. Das Wasser ist klar und unbewegt, höchstens sind es mäßige kleine Wasserfälle, welche die Ruhe unterbrechen, und die Ruinen eines alten Tempels erinnern an die Zerstörung der vergangenen Zeit, und erhöhen durch den

Gegensatz den friedlichen Eindruck des Ganzen. Wenn die unbeseelte Natur ihre eignen Grazien als Göttinnen hat, so könnte man Claude Lorrain den Maler dieser Grazien nennen; und ich wüßte wenigstens keinen, der zugleich mit einer solchen Wahrheit und zarten Empfindung in seinen Landschaften rührte und ergötzte. Maler, die sich ihm mehr oder weniger in ihrem Styl nähern, gehören unter diese zweyte Klasse.

Andre Landschaftmaler möchte ich durch den Reichthum ihrer Komposition charakterisiren. Es ist in ihren Werken eine Mannichfaltigkeit von Gegenständen enthalten, welche dem Auge und Gedanken die angenehmste Abwechselung gewährt. Man fühlt, eine Gegend von solcher Art war kein Werk der bloßen Natur, ein Künstler ordnete sie; aber wenn die Natur etwas Reiches und Außergewöhnliches hervor-

bringen wollte, könnte es nur durch eine ähnliche Anordnung schön werden. In den Gemälden dieser Art sind viele Gegenstände mit einander vereinigt, sanfte lachende Hügel mit steilen zurückschreckenden Felsen; zerfallene Gebäude und frisch aufgeführte Tempel; viele Baumarten, Eichen, Buchen, Tannen, Pappeln, vermischt mit einander zu angenehmen Gruppen. Ein Maler, der mir in diesem Fach vorzüglich glücklich zu seyn scheint, ist Nikolaus Poussin; er giebt durch seine Landschaften, wie durch seine übrigen Gemälde, dem Beschauer zu denken; und der Reichthum, welcher bey dem ersten Anblick nicht in die Augen fiel, enthüllt sich mit seinen einzelnen Vorzügen durch längere Beobachtung *).

*) Der Verfasser des angenehm und unterrichtend geschriebenen Buches Sitten- und Kultur-

Vielleicht gehören auch noch die eleganten Landschaftmaler in eine besondre Klasse. Ihr Styl ist weder energisch, noch rührend, noch reich; gefällt aber vorzüglich durch eine gewisse Sauberkeit und Eleganz, sowohl des Pinsels als auch der Anordnung*). Hierin setze ich Berghems vorzüglichstes Verdienst, welches sich besonders in seinen Lieblingsgegen=

gemälde von Rom, dessen neunjähriger Aufenthalt in Italien und übrige Kenntniß ihn zu einem kompetenten Richter machen, bestätigt mein hier gefälltes Urtheil. Er sagt: „Die beyden Poussins sind noch von keinem in der Poesie des Styls und in dem Reichthum an großen Ideen, Claude ist noch von keinem in der vollendeten Darstellung des Schönen der landschaftlichen Natur und in der Harmonie des Lufttons, übertroffen worden.“ (S. 234.)

*) Unser Eutinischer Künstler Strack (jetzt in Oldenburg) darf unter die ersten Maler dieser Gattung gezählt werden.

ständen zeigt, seinen Felsen und Thieren. Sie haben bey aller Natürlichkeit etwas Angenehmes, das häufig der Natur mangelt, und der Ausdruck der Berghemschen Individualität zu seyn scheint. Man vergleiche Berghems Thiere mit den Thieren andrer berühmten Meister, z. B. Potters, und ich müßte mich sehr irren, wenn die Thiere Berghems nicht saubrer, weniger gemein, und gleichsam kultivirterer Natur wären. Seine Felsen haben eine idealische gefällige Form, sie sind kraftvoll, ohne eckigt und hart zu seyn, sie sind sanft, ohne in zu große Ründe auszuarten. Eleganz der Ausführung herrscht bey ihm in hohem Grade, und sie ist glücklich genug angebracht, um dem Effekt und der Bestimmtheit der Umrisse keinen Schaden zuzufügen.

Die letzte Klasse bestände aus solchen Meistern, die besondres Verdienst im Einzelnen

haben. Zu ihnen gehört ohne Zweifel die größte Zahl der Künstler, deren Individualität nicht deutlich genug hervorspringt, um zu irgend einer der vorhin angegebnen Abtheilungen gezählt zu werden; die aber ungemeines Talent besaßen, gewisse landschaftliche Gegenstände mit Glück zu behandeln. Dahin gehören die meisten Niederländer, Ruisdael und Waterloo in Rücksicht des Baumschlags, und ersterer auch für Wasserfälle; Potter und andre für Viehstaffirung, der jüngere Wilhelm Van der Velde, Backhuysen und andre für Seeansichten. Es wird wenige gute Landschaftmaler geben, die nicht, durch ihren Genius getrieben, irgend einen Theil der Landschaft, irgend eine Lokalität verdienstvoller ausführten, als das Uebrige; welches alsdann ihren Werken Charakter und Styl verleiht. Auch hier ist es freylich Individualität, welche

auffaßt und darstellt; die den Eichbaum unter den Händen eines Ruisdael zu etwas ganz Anderem macht als unter den Händen eines Waterloo; aber sie erstreckt sich weniger auf das Ganze, als auf das Einzelne; ist mehr Kopie der Natur, und weniger Komposition.

Ich darf wohl nicht hinzusetzen, daß es in Rücksicht des Werthes und Vorzugs, den man Künstlern dieser verschiednen Klassen einräumt, meistentheils auf die Individualität des Liebhabers ankommt; ob er mehr Geschmack für das Energische, das Rührende, das Reiche, das Elegante, oder die Ausführung des Einzelnen besitzt. So wie bey der Dichtkunst nicht alle Gattungen derselben für jeden gleich interessant sind, und man sich am liebsten zu dem Dichter wendet, der am meisten mit unsrer Individualität harmonirt; so halten wir uns auch bey der Landschaft an den Maler, der unser Auge

besonders erfreut, und in welchem wir die Natur, wie sie von uns angeschaut wird, am treffendsten wiedererkennen. Auch können sehr viele Maler unter mehrere von diesen Klassen zugleich gehören; können sich durch Verdienst des Einzelnen auszeichnen, und doch einen eignen Styl behaupten. Die genaue Auffassung aller dieser Eigenthümlichkeiten unterscheidet einen Gemäldekenner von dem bloßen Liebhaber derselben, und läßt sich durch Muße und Beobachtungen aller Art bis auf die einzelnen Pinselzüge jedes Landschaftmalers ausdehnen.

## Dritter Brief.

Die Charakteristik einiger vorzüglichen Landschaftsmaler im vorigen Briefe, kann zur Einleitung dienen für die wenigen Gedanken, welche ich Ihnen über das Studium der Landschaftkunst mitzutheilen wünsche.

Schon sind es acht bis neun Jahre, seitdem ich zuerst anfieng, meine vernachlässigte Kunst, die kaum diesen Namen verdiente, wieder hervorzusuchen, und mit unsichrer Hand die ersten Umrisse nach der Natur zu zeichnen. Ich konnte mich als vollkommner Anfänger betrachten; denn ich hatte nie gute Originale kopirt, nie zweckmäßigen Unterricht genossen, und war in den ersten Regeln der Perspektive, der Haltung, der Gruppirung, vollkommen unwissend. Nur durch wiederholte mühsame Versuche und die verkehrtesten Uebungen aller Art, ist es mir

gelungen, einen mäßigen Grad der Fertigkeit und des Kunstgeschicks zu erreichen.

Es giebt nach meiner Ueberzeugung einen doppelten Weg, auf dem der Landschaftmaler sein Studium beginnen kann. Der eine ist die Hinaufsteigung vom Einzelnen zum Ganzen; der andre die Herabsteigung vom Ganzen zum Einzelnen. Auf dem ersten Wege beginnt man mit einem sorgfältigen Kopiren der Natur; studirt einzelne Bäume, Gräser, Steine, und setzt erst dann, wenn man dieses Einzelne genau darzustellen vermag, aus dem Einzelnen ein größeres Gemälde zusammen. Dieser Weg ist allerdings der gewöhnlichste, und wird von den meisten Künstlern empfohlen und betreten. Allein er führt auch die Sorgfalt und Genauigkeit, mit welcher gearbeitet wird, leicht zur Steifigkeit und ungefälligen topographischen Darstellung. Ich kannte manche Künstler,

deren mühsam verfertigte Werke, eben dieser Mühsamkeit wegen, ohne Verdienst waren, und es läßt sich wohl im Allgemeinen die Regel aufstellen: daß jeder Künstler, der nicht zu den Alltäglichen in seinem Fache zu gehören wünscht, sich loszumachen strebe von der Gezwungenheit, welche im Anfange stets eine genaue Nachahmung landschaftlicher Gegenstände begleitet. Er muß also seine Fesseln nur tragen, um sie in der Folge abzuwerfen; durch Zwang zur Freyheit sich hinarbeiten.

Der andre Weg beginnt mit dem Ganzen einer Landschaft, ohne fürs Erste die einzelnen Theile derselben zu bedenken. Statt sorgsam jede besondre Parthie mit ihrem eigenthümlichen Licht und Schatten auf das Papier zu bringen; studirt man den Totaleffekt der ganzen Gegend, nimmt das Licht in Massen, Berge und Bäume nur in ihren Hauptformen und

Umrissen. Auf diesem Wege läuft man Gefahr, alles zu flüchtig zu behandeln; über der Leichtigkeit die Bestimmtheit einzubüßen; nur Skizzen statt der Gemälde zu verfertigen. Man muß also, um der Vollendung näher zu kommen, sich allmählich losmachen von der wilden Regellosigkeit und sich an eine Verbindung der Freyheit mit dem Zwange gewöhnen.

Welcher von diesen beyden Wegen am schnellsten und sichersten zum Ziele führe, ist im Voraus nicht anzugeben. Die Individualität des Lernenden, sein ruhiges oder unruhiges Temperament, seine Lage und Verhältnisse, müssen entscheiden. Soviel läßt sich im Allgemeinen behaupten: daß ein sorgfältiges Ausführen des Einzelnen mehr den Künstler, Skizziren des Ganzen mehr den Liebhaber befriedige; daß jener seine Werke sorgfältig ausmalen müsse, um sie zu verkaufen; letztrer sie

flüchtiger hinwerfen dürfe, um Freude an seiner Kunst zu finden. Beyde Wege führen zu demselben Ziele, vorausgesetzt, daß man nicht auf der Hälfte stehen bleibt; die Nachbildner des Einzelnen hören auf mit dem Effekt des Ganzen; und die Totalitätsmaler, wenn ich diesen Namen brauchen darf, endigen ihr Studium mit der Wirkung und Wahrheit des Einzelnen.

Jeder Liebhaber, der nicht seine ganze Zeit, sondern nur müßige Stunden mit der Kunst ausfüllen will, werde Totalitätsmaler. Ich lernte als Knabe nichts, weil mich mein Unterricht den ersten Weg, und mein Temperament den zweyten führte. Das blinde Kopiren, womit der Liebhaber zu beginnen pflegt; erstickt in ihm alle Gedanken und hemmt jeden Fortgang. Man glaubt dadurch Fertigkeit der Hand und Uebung des Auges für Proportionen

zu gewinnen, und täuscht sich durch beyde Annahmen. Der Liebhaber kopirt nicht genug, um Dreistigkeit zu erhalten; furchtsam werden Bleystift und Pinsel gebraucht, damit nichts an dem schönen Gemächte verdorben werde; die Proportionen werden aus Bequemlichkeit abgemessen, und man ist alsdann freylich mathematisch durch Zirkel und Linien vor Fehlern gesichert. Warum Licht und Schatten in dem bestimmten Verhältnisse bey einem Gemälde angebracht sind, durch welche Kunst das Zurückfallen und Hervorspringen der verschiednen Gegenstände einer Landschaft bewirkt wird; bleibt dem blinden Kopisten fremd, und er wird selbst den Unterricht des Lehrers nicht fassen. Ich habe an mir selbst erfahren, wie gar nichts ich durch jahrelanges ängstliches Kopiren lernte; wie wenig ich das in der Kopie Nachgebildete bey irgend einem ähnlichen Falle anzuwenden

wußte. Um ein Buch während des Abschreibens zu verstehen, muß man die Sprache kennen und lesen gelernt haben.

Dies Kennen der Sprache, nebst der Fertigkeit des Lesens der Gemälde, möchte ich als die erste Stufe jedes Unterrichts in der Zeichenkunst ansehen. Auf diese Stufe hebt den Lehrling kein Muster, selbst kein meisterhaftes und wohlgewähltes; wenn er nicht vorher die Natur hinreichend beobachtet hatte, um sie mit dem Gemälde vergleichen zu können. Weil in der Natur nichts durch Linien ausgedrückt ist, sondern die Linie auf dem Papiere sich aus dem Kopfe des Künstlers selbst erzeugt; wird eine gewisse Uebung erfodert, bey dem Gegenstande die Linie und bey der Linie sich den Gegenstand vorzustellen. Ungefähr dieselbe Uebung, welche man bey dem ersten Unterrichte in einer Sprache braucht, um vermittelst des Gegenstandes

sich eines Wortes, und vermittelst des Wortes eines Gegenstandes zu erinnern. Nur vermöge dieser Uebung, aus der Natur ein Gemälde herauszulesen, vermag man umgekehrt aus einem Gemälde die Natur herauszulesen; und so, beydes mit einander vergleichend, von der Natur und von dem Künstler zu lernen.

Die offne Natur ist also die erste Schule für jeden Lehrling der Landschaftszeichnung, und nur wenn man die Natur einigermaßen lesen könnte, müßte man zu eignen Versuchen schreiten. Der Schüler müßte Skizzen verfertigen, um die Totalität einer Landschaft auf das Papier zu bringen. Die größte Klippe, an der er dabey scheitern kann, ist die Manier, im schlimmen Sinne des Worts. Was nach meiner Meynung Manier im guten Sinne ist, und in wiefern jeder Künstler sie besitzt; habe ich in meinem ersten Briefe angegeben. Der

Liebhaber meynt gewöhnlich, mit der Nachahmung irgend einer bestimmten Manier sey alles gethan; er dürfe nur ähnliche Züge auf dem Papier und ähnliche Pinselführung brauchen wie der Meister; so werde seine Zeichnung meisterhaft. Warum vergißt er den Geist dieses Vorbildners? Ist es etwa mit bloßen Zügen ohne allen Geist gethan? Wäre dies, dann würde freylich die Erlernung der Landschaftmalerey eine bloße mechanische Arbeit! —

Vor dem Maniriren müßte sich also der Liebhaber hüten, wenn er sich nicht wahre Fortschritte erschweren, und ohne Noth einen großen Zwang auferlegen will. Sogar pflegt man gemeiniglich, aus Unkunde, das Peinliche, Aengstliche, sorgsam Ausgemalte lieber zum Vorbilde zu wählen, als das Größere, Freyere, dem mikroskopischen Auge minder Gefallende. Der Liebhaber studirt sich dann

mühsam und mit vielem Zeitaufwande in eine Manier hinein, die an sich selbst nicht viel taugt, und unter seinen Händen noch schlechter wird, weil sie seiner Individualität widerspricht.

Niemand kann Fortschritte in Wissenschaften und Künsten machen, der nicht weiß, wo es ihm fehlt. Geistlose und durch die Natur zum ewigen Schülerstande verdammte Menschen gelangen nie zu dieser Einsicht. Bey der Landschaftmalerey erhält man sie am leichtesten durch fleißige Nachbildung der Natur. Fehlgeschlagne Versuche des eignen individuellen Auffassens derselben, führen den Lehrling zur aufmerksamen Beobachtung der großen Meister; deren Verständniß ihm durch Erfahrung der Hindernisse bey Nachbildung der Natur erleichtert wird. Er forscht nach ihrem Geiste, mit welchem sie die Natur behandelten; weil

er die Unentbehrlichkeit des Geistes kennen lernte; und erhält dadurch Gelegenheit, seinen eignen Geist zu finden. Nun erst kann ihm Kopiren nützen; denn er weiß die Schwierigkeiten der Darstellung zu würdigen, und merkt, auf welche Weise sie überwunden sind. Das ganze Fortgehen in seinem Studium besteht nun darin: daß sich seine mechanische Fertigkeit durch Uebung vermehrt, und er sich gewöhnt, seinen eigenthümlichen Geist in die Natur hinein zu legen, und von der Natur wieder auf das Papier zu bringen. Um im Einzelnen an Richtigkeit und Schönheit zu gewinnen, studire man die großen Meister des Einzelnen, Waterloo und Ruisdael im Baumschlag, Berghem in den Felsen, Claude Lorrain in den Gründen; aber nicht sclavisch, um etwa eine genaue Kopie zu bekommen; sondern frey, um von ihnen während des Kopirens zu lernen.

Vielleicht würden manche Künstler mir widersprechen, wenn ich ihnen sagte, daß sie ihren eignen Geist in die Natur hineinlegen, und also nicht die bloße Natur darstellen. Sie möchten glauben, es werde dadurch zu viel Willkühr bey ihrem ganzen Geschäfte vorausgesetzt; man versage ihnen gänzlich das Verdienst der Treue und Wahrheit, welche doch bey einer Landschaft zu den Hauptvorzügen gehören; und beschuldige sie wider ihr Wissen und Wollen, einer falschen Ansicht der Natur. —

Daß diese falsche Ansicht bey vielen Malern eingetreten ist, ließe sich durch mehrere Beyspiele zeigen; indessen war der Grund derselben nicht, daß man seine eignen Gedanken in die Natur hineinlegte, welches beständig geschehen muß; sondern daß man sich leiten ließ von konventionellen Vorurtheilen; die Natur und ihre Darstellung vergaß, und der Mode zu Gefallen

lebte. Die Beleuchtung z. B. ist die Seele der Landschaft, der Effekt des Ganzen wird immer nur durch Beleuchtung hervorgebracht, und sie muß daher ein besondres Studium der Landschaftmaler seyn. Man würde aber sehr irren, wenn man glaubte, daß sich die Beleuchtung lediglich aus der Natur selbst hernehmen ließe. Es giebt nur wenige Plätze, die einen solchen Stand gegen die Sonne haben, daß sie zu gewissen Tageszeiten gut beleuchtet werden; und sehr gewöhnlich ist das natürliche Licht der Landschaft, welche man nach der Natur entwirft, für die Zeichnung ganz unbrauchbar. Der Maler muß sich also in seinem Kopfe helfen, und es ist möglich, daß eine und dieselbe Landschaft in mehreren verschiednen Beleuchtungen eine gute Wirkung macht. Bey der Wahl einer solchen Beleuchtung herrscht viel Willkührliches. Es ist vielleicht nothwendig,

daß eine gewisse Parthie, um die andre herzuheben, in Schatten treten muß; aber es giebt keinen sichtbaren Gegenstand, von dem der Schatten herrühren könnte; man denkt sich also eine Wolke, die grade über dieser Parthie schwebt, und sie in Masse verdunkelt. Vermöge dieses Wolkenschattens, den ich immer zu Hülfe nehmen kann, läßt sich die Beleuchtung ganz beliebig vertheilen, nachdem der Effekt es verlangt. Dergleichen ist nun vielleicht nie in der Natur durch einen glücklichen Zufall vorhanden, wird also willkührlich hinzugesetzt; aber es könnte doch vorhanden seyn, und wird dadurch nicht Fehler, sondern Tugend. Maler, die sich diese willkührliche Vertheilung der Beleuchtung nicht erlauben wollen; geben dadurch den größten Vortheil aus den Händen, und können unmöglich an topographischer Wahrheit gewinnen, was sie an

Effekt verlieren. Um aber darin nicht einförmig zu werden, und sich durch Unnatur zu verderben, achte man sorgfältig in der Natur auf einzelne Wirkung machende Beleuchtungen; und gleichwie man einzelne Aeste der Bäume, Schilf, Steine, und andre Dinge zur Bereicherung der Phantasie und Wahrheit jeglicher Darstellung, nach der Natur zeichnet; so bewahre man sich auch, in der Erinnerung oder auf dem Papier, die einzelnen vortheilhaften Wirkungen des Lichts, und verbreite sie in seinen Landschaften.

Es giebt hierin ein gewisses augenblickliches Gefühl, welches sich einem andern nicht mittheilen läßt. Lange Uebung ist wohl nothwendig, um mit Einsicht die Beleuchtung einer Landschaft anzuordnen; zum flüchtigen Skizziren nach der Natur ist aber dies Talent unentbehrlich. Denn theils sind die interessante-

sten Gegenstände oft nur dann interessant, wenn man sich eine frappante Beleuchtung hinzudenkt; theils richten sich selbst die Umrisse nach der Beleuchtung, die man im Kopfe hat, und werden weit bestimmter; auch kann die flüchtige Behandlung einer Gegend auf dem Papier nur durch Beleuchtung erträglich für das Auge werden. Der Liebhaber, dem es hauptsächlich um sein eignes Interesse, die bestimmte Erinnerung irgend einer Gegend und anschauliche Darstellung derselben für Andre, zu thun ist, braucht daher Nichts nothwendiger, als Kenntniß der Beleuchtung. Ohne ihre verständige Anordnung werden alle Entwürfe, mit und ohne Farben, fleißig oder unfleißig gearbeitet, wahre Guckkastenbilder.

Hiermit sey denn mein Brief geschlossen. Ich wünschte dem Landschaftsliebhaber, wenn er im Ernste Fortschritte machen will, nichts

mehr, als eine schöne gebirgigte Natur, die ihn täglich umgiebt. Durch den Wechsel der Bergaussichten gewöhnt sich das Auge an große Formen und die Phantasie an einen gewissen Reichthum; in der Ebne erlischt aller Enthusiasmus und die Einbildungskraft erschöpft sich. Es wäre die größte Aufgabe an die Natur, in der Lüneburger Haide einen Landschaftmaler hervorzubringen. In der Schweiz giebt es mehrere. Man sieht auch an den Werken jedes Landschaftmalers die Umgebungen desselben; Claude Lorrain gedeiht nur in Italien, Ruisdael malt in vaterländischem Kolorit. Ein Liebhaber braucht die tägliche Natur zu seiner Erfrischung noch mehr, als der Künstler; denn dieser wandte vielleicht einen bedeutenden Theil seines Lebens auf Sammlung von Gegenden im Auslande, und hat in der Folge alles durch Erinnerung; jener hat weniger in der Erinne-

rung und bedarf mehr fortgesetzten Studiums. Indessen bringen auch Liebe und Talent nicht selten mit wenigen Hülfsmitteln mehr zu Stande, als Unwissenheit und Blödsinn bey den größten Aufforderungen. Mancher wird gelehrter mit wenigen Büchern, als ein andrer durch die größte Bibliothek. Ein Liebhaber der Landschaftmalerey ist beynahe beständig in dem Fall, mit Wenigem gelehrt werden zu müssen; und er hat genug geleistet, wenn er dies Wenige gehörig anzubringen und sich mit seiner Kunst auf keine geschmacklose Weise zu unterhalten weiß.

## Vierter Brief.

Seit ich Ihnen zuletzt schrieb, ist mir die Hackertsche Anleitung zum Landschaftzeichnen bekannt geworden. Nur ein Nachstich, nicht das Originalwerk, dessen Absicht, Vorzug und Methode sich inzwischen aus dieser im Durchschnitt wohlgerathenen Kopie hinreichend beurtheilen läßt.

Sie wissen ungefähr, was ich von Anleitungen solcher Art halte. Da jeder Künstler nur seine Individualität in der Natur finden und in der Nachbildung darstellen kann, da durch alles Studium und fortgesetzte Uebung in der Kunst nur die besondre Anschauung des Lernenden deutlicher hervortritt, und eben die Bestimmtheit derselben das Maaß seines Geschikkes und seiner Kunstfertigkeit wird; so ist jede unmittelbare Anweisung entweder unmög-

lich, wenn der Lehrling noch nicht hinlänglich mit den Gegenständen der Landschaft sich vertraut machte, oder überflüssig, wenn er schon durch eigne Uebung Sicherheit des Pinsels und der Feder gewann.

Mittelbar indessen kann jede Anweisung dem Künstler und dem Schüler nützen. Jener siehet darin ein bestimmtes Bild der fremden Individualität, er lernet daraus wie ein anderer nach der Natur arbeitet; dieser wird aufmerksam gemacht, wie nothwendig ihm ähnliche Uebungen sind, und auf welche Weise ungefähr sie angestellt werden müssen. In dieser doppelten Rücksicht, dünkt mich, ist Hackerts Werk nützlich und interessant. Der Titel lautet zu allgemein, denn es beschränkt sich auf die Nachbildung der Bäume, als eines wichtigen Theiles der Landschaft; allein auch dieser ist nicht einmal vollständig, es fehlen z. B. alle

Nadelhölzer. Hackert selbst konnte nicht glauben, durch dies Wenige dem Schüler oder gar dem Künstler hinreichenden Aufschluß über die Kunst in ihrem Umfange zu geben, wozu noch die Grundsätze der Beleuchtung, die Behandlung der Felsen, Fernen, und so manches andere gehören würden.

Hackerts ungemeine Fertigkeit charakteristische Umrisse von Bäumen zu entwerfen, Bäume im eigentlichen Sinne zu schreiben, ist bekannt. Auch das erste vor mir liegende Heft giebt davon einen Beweis. Es finden sich darin Ahorn, Eiche, Linde, Buche, Pappel, Kastanie, ohne Angabe des Schattens, im bloßen Umriß. Alle diese Umrisse sind geistreich, außer der Kastanie, deren Fehler vielleicht dem Kopisten heimfallen. In ihr sind die Extremitäten der Laubpartien zu gradlinicht und steif, welches man um so mehr bedauert, da die

Landschaft auf diesem Blatte vielleicht die schönste von allen ist. Man erkennt jeden Baum auf den ersten Blick, ausgenommen etwa die Linde, deren gebogenen Stamm und Aestewurf das Auge fremd findet, weil wir sie in unsern Gegenden wenigstens nicht auf diese Weise sehen.

Neu war mir der Gedanke, alle verschiedenen Laubgattungen auf drey Hauptarten, die Kastanie, die Eiche und die Pappel, zurückzuführen. Dem Anfänger wird dadurch die Vorstellung des Unterschiedes der Parthien ungemein erleichtert, und er hat wenigstens eine Art von Regel, nach der er seine Hand gewöhnt, ohne unsicher bald diese, bald jene Manier zu ergreifen. Herr Hackert beweist die Richtigkeit seiner Behauptung durch die That, und zeichnet die Verschiedenheiten der Laubarten nach der angegebenen Regel. Man könnte

ihn dadurch einen Systematiker im Baum=schlage nennen. Aber zu weit ausgedehnt würde das System, wenn man sagte: niemand könne auf andre Weise die Bäume charakteristisch zeichnen. Vielmehr ist es nicht unmöglich, die Buche, welche nach dem Hackertschen Systeme modificirten Pappelschlag fodert, als Modifikation der Eiche darzustelln, und umgekehrt läßt sich die Eiche mit Veränderung derselben Züge ausdrücken, welche Hackert für die Pappel bestimmt. Die meisterhaft radirten Stücke des Waterloo können uns leicht davon überzeugen, und es giebt unter andern ein vortreffliches Blatt von Reinhart, auf welchem ein Eichbaum vollkommen abweichend von der Hackertschen Angabe radirt ist.

Nach meinen Erfahrungen und der Vergleichung mehrerer Manieren scheint es einerley, mit welchen Strichen und Zügen der

Künstler die Bäume darstellen will, wenn er nur die Form der Parthieen, ihre Lage gegen einander und die Verschiedenheit der Aeste deutlich angiebt. Weil einer nicht grade dasselbe sieht, wie der andre, so wird sich jeder eine Manier aneignen, die seiner individuellen Anschauung am angemessensten ist. Indessen leiden die zum Baumschlage anwendbaren Züge nur wenige Hauptabänderungen, ihre Spitzen fallen mehr oder weniger nach innen oder nach außen. Jene bestimmt Hackert für Pappeln, diese für Eichen; den Kastanienschlag könnte man schon für Modifikation der Pappelzüge halten, welche nur wegen der Beschaffenheit des Baumes mehr in die Länge fielen. Ein solches einfaches allgemeingültiges System der Züge müßte sich freylich in der Praxis jedes Landschaftmalers offenbaren; man würde sich ungeachtet aller Verschiedenheit in

der Anwendung ihrer bedienen, wie man sich der Buchstaben zum Schreiben bedient.

Alle Menschen lernen dieselben Buchstaben, und dennoch sind ihre Handschriften ungleich; alle Landschaftmaler lernen dieselben Züge, und dennoch sind die Darstellungen ihrer Bäume verschieden. Das Hackertsche Werk ist als eine schöne Vorschrift anzusehen, nach welcher sich der Schüler bildet, ohne deswegen vorauszusetzen, er werde mit fortgehender Uebung grade alle Züge der Vorschrift beybehalten. Wer glauben wollte, durch die bloße Nachzeichnung der sechs Blätter mit Umrissen, und die Befolgung der darin aufgestellten Grundsätze, ein fertiger Baumzeichner geworden zu seyn, hätte gewiß keinen Begriff von dem Umfange dieses Theils der Landschaftmalerey. Nur durch ein fleißiges Studium nach der Natur kann er sich darin ausbilden, besonders durch sorgfältiges

Kopiren unbelaubter Bäume, charakteristische Darstellung der Aeste und ihrer Perspektive, öftre Uebung im Anordnen der Laubgruppen, deren mannichfältiger Wechsel von Form und Beleuchtung gewiß nicht durch Nachahmen weniger Musterplatten zu erlernen steht. Und so, dünkt mich, braucht man keinen Künstler vor dem Mißbrauche dieser Hackertschen systematischen Anleitung zum Baumzeichnen zu warnen, und darf mit Recht jedem Lehrlinge die Benutzung eines zweckmäßigen Werkes empfehlen.

Das zweyte Heft soll nach der Absicht des Herausgebers aus einer getuschten Landschaft und einigen musterhaft ausgeführten Bäumen bestehen. Gegen diese Blätter läßt sich manches erinnern. Die Art, wie auf der achten Tafel Schatten- und Lichtpartbien im Vorgrunde vertheilt sind, läßt sich brauchen bey

gehöhter Manier, aber schwerlich bey dem Aussparen mit der Tusche; und ein Anfänger, der sich verleiten ließe, nach diesem Vorbilde zu arbeiten, würde mit unseliger Mühe wenig zu Stande bringen und wenig dabey lernen. Von den drey völlig ausgeführten Bäumen, Eiche, Kastanie und Linde, ist die Kastanie am besten gerathen. An der Eiche sind die Aeste zu rund gehalten, auch mangelt es ihnen zuweilen an perspektivischer Beleuchtung, die Laubparthien sind in einer andern Manier entworfen als die Umrisse des vorigen Heftes, und überhaupt zu kleinlich; unten am Baume scheint sogar eine andre Hand gearbeitet zu haben, und ein Fehler der Platte nachgebessert zu seyn. Die Linde ist beynahe schülerhaft, es mangelt dem Laube und den Aesten an aller Freyheit, sie treten beyde nicht gehörig hervor und fallen nicht gehörig zurück. Man muß bedauren, daß diese

Platten nicht eben so viel Verdienst haben, als die Umrisse des ersten Heftes.

Genug von einem Werke, das durch den Namen seines Urhebers ein gewisses Ansehn bey dem Publikum behaupten kann, und viele seiner Vorgänger weit übertrifft*). Soll in

*) Neuerdings sind auch erschienen: Uebungsblätter im Landschaftzeichnen. In einer Sammlung interessanter Darstellungen aus der Natur und eigner Erfindung von Haldenwang, Wehle, Dietrich, Schweyer, und andern. Mit kurzen praktischen Bemerkungen sich im Landschaftzeichnen zu üben. Nach dem Engl. des Gilpin. Die Blätter sind gut radirt, besonders einige Pappelparthien, die aus dem Garten von Wörlitz zu seyn scheinen. Zuweilen sind jedoch die Laubparthien zu manirirt ins Länglichte gezogen. Gilpins Bemerkungen sind zum Theil praktisch nützlich, nur muß man ihm nicht darin folgen, wenn er Eichen und

ähnlichen Anleitungen mehr gegeben werden als bloßer Umriß und mit der Radirnadel ausgeführte Landschaft, so muß dem Maler ein Kupferstecher zu Hülfe kommen, der den Geist der Formen eben so gut inne hat, als das Mechanische der Kunst; beyde müssen sich wechselseitig in ihrer Arbeit verstehen und unterstützen. Selten werden diese Bedingungen gefunden; aber mehr als in Zeichenschulen und durch alle Vorbilder lernt der talentvolle Schüler aus der Natur und den Werken großer Meister.

Buchen auf einerley Weise darzustellen empfiehlt. Die letzte Platte, eine Schweizerlandschaft in lavirter Manier, macht einen angenehmen Eindruck.

# Briefe über die Musik.

## Erster Brief.

Sie wollten mir neulich nicht beystimmen, lieber Freund, als ich mein Mißvergnügen über die Haydnsche Musik, die Jahreszeiten, Ihnen zu erkennen gab. Sie meynten, ich sey ungerecht gegen das große Verdienst dieses Tonkünstlers, zähle mich zur Oppositionsparthie der modernen Komposition, und dürfe meinen antiquirenden Geschmack nicht als Regel

für die Kunst und ihren Effekt ansehen. Aber in Wahrheit, ich bin weniger antik als Sie glauben, und da ich gerne Recht habe, müssen Sie mir verstatten, Ihnen die Gründe meines Urtheils auseinanderzusetzen.

Die Meynungen des Publikums werden Sie meinen Gründen nicht entgegenstellen wollen; weil ich mich nicht davor fürchte, und weil die Meynungen getheilt sind. Viele ergötzten sich sehr an dem Ganzen, wollen ihr Gefühl nicht weiter analysiren und erfreuen sich an wiederholtem Genuß. Andre mißbilligen einzelne Stücke, finden aber des Vortrefflichen mehr, und entscheiden zum Vortheil des Komponisten. Die meisten glauben, alle Schuld und allen Vorwurf dem schlechten Text aufbürden zu müssen, und lassen die Komposition leer ausgehen. Sonderbar genug treffen manche Kenner und Nichtkenner in diesem Urtheil zu-

sammen, und ich habe sonach eine doppelte Autorität zu bekämpfen, wenn ich Text und Musik in gleichem Grade wunderlich schelte.

Sollten Sie mir den Rousseauschen Grundsatz zurufen: le premier et principal objet de toute Musique est, de plaire à l'oreille; so würde ich einräumen, daß die Haydnsche Musik angenehm klingt, daß keine Fehler gegen die Regeln der Harmonie darin befindlich seyn mögen, daß sie also den ersten und vorzüglichsten Zweck der Musik erfülle. Aber ich beharre dennoch auf meinem Verdammungsspruch, tadle dieses angenehme Klingen und diese bloße Regelmäßigkeit; weil der Komposition ein Andres fehlt, was ich von jedem Meisterwerke verlange. Mit aller Kenntniß der Grammatik und wohlklingender Stimme kann ein Redner sehr schlechte Dinge vortragen.

In allen schönen Künsten wird das Wohl-

gefallen durch Geschmacksurtheile bestimmt. Der sinnliche Eindruck wird abhängig von der Idee, mit der wir ihn auffaßten; beleidigt das Kunstwerk unsern Geschmack, so werden wir durch Putz und Zierrath nicht entschädigt. Den Dichter schützt nicht sein wohlklingender Vers vor Tadel, den Maler nicht seine schöne Farbe, wenn jener schief denkt und fühlt, dieser fehlerhaft zeichnet. Unkundige werden betrogen durch Wortschwall und schöne Farbe, beydes erweckt ihnen Wohlgefallen; aber der vertrautere Freund der Kunst kann sich nicht freuen einer mißlungenen Darstellung; ungeachtet der glänzenden Außenseite beleidigen ihn die inneren Fehler der Gestalt.

Kenner unterscheiden sich von Dilettanten durch die größere Uebung ihres Urtheils, durch die schnellere Einsicht der Schönheiten, wie der Fehler eines Kunstprodukts. Was den

Dilettanten blendet, mißfällt oft dem Kenner, und umgekehrt lobt dieser manches, was jenem ungenießbar scheint. Gäbe es ein Kunstorakel, so scheint es, müßten wir wohl in zweifelhaften Fällen den Kenner als ein solches befragen; und diese Maxime ist in der That so allgemein, daß der größte Theil des Publikums, mißtrauend seiner eigenen Kenntniß, nachrühmt und nachempfindet, was ein kenntnißreicher Mann vorgerühmt und vorempfunden hat.

Je mehr ich indessen mit den Künsten vertraut geworden bin, desto verdächtiger sind mir die Urtheile mancher sogenannten Kenner. Sie haben freylich in tausend Fällen gegen den bloßen Liebhaber Recht; aber werden auch manchmal gleich ihm, nur auf andre Weise, getäuscht. Es herrschen in der kennenden Welt eben so viel Vorurtheile als in der Nichtkennenden, der Verstand kann irre leiten, wie der

bloße sinnliche Eindruck; ein vollendetes Kunstwerk sollte billig beyde befriedigen, und ein Kunstrichter sollte diesen doppelten Vorzug anerkennen. Darum, lieber Freund, zählen Sie mich weder zu den bloßen Kennern, noch zu den bloßen Liebhabern, und wundern Sie sich nicht, wenn ich sowohl jenen als diesen einmal widerspreche.

In der Musik ist des Urtheilens und Nachbetens kein Ende. Es giebt vielleicht nur wenig Menschen, denen die Musik in vollem Maaße anspricht; die meisten glauben zu empfinden, was sie wirklich nicht empfinden. Der gelehrte Kenner horcht, ob auch der Komponist einen Fehler wider Kirnberger begieng, der bloße Dilettant freut sich, wenn er eine bekannte Melodie erhascht; jener lobt, wenn alles den Regeln des reinen Satzes gemäß ist, dieser, wenn sich die Musik einem Tanze nä-

hert. Ich nenne Ihnen hier die beyden Extreme der musikalischen Welt; es giebt manchen Kenner, der den Sebastian Bach als höchstes Ideal verehrt, und manchen Liebhaber, dem man einen Tanz nie zuviel wiederholt. Ohne diese Einseitigkeit würden vielleicht die Sebastian Bachschen Kompositionen, so sehr sie den Gesetzen der Harmonie gemäß seyn mögen, anmuthslos scheinen, und die geringe Abwechselung einer Anglaise würde Ueberdruß verursachen.

Eine solche Partheylichkeit war mir immer anstößig. Ich habe nie begreifen können, warum ich des Sebastian Bach wegen eine Tanzmelodie verachten solle, und eben so wenig, warum ich der Tänze wegen die großen Sebastianschen Fugen in Schatten stellen müsse. Mir scheint in der Musik, wie in andern Künsten, eine gewissen Geschmacksuniversalität em-

pfehlungswerth. Wenn ich Haller liebe, soll ich darum Gleim hassen? Gewähren mir nicht alle Dichtungsarten, die Ode, das Lied, die Idylle, das Lehrgedicht, Vergnügen? Sind sie nicht eigner Schönheiten, eigenthümlicher Vollendung empfänglich? Ich lobe mir also Sebastian Bach und einen Tanz daneben.

Diesen musikalischen Kosmopolitismus begreifen weder die gewöhnlichen Kenner noch Liebhaber, vor lauter partiellem musikalischen Patriotismus. Ich erwarte von Ihnen, lieber Freund, hinreichende kosmopolitische Gesinnungen, um mich wenigstens ruhig zu hören und gegen den Sturm der enthusiastischen Patrioten in Schutz zu nehmen. Leben Sie wohl.

## Zweyter Brief.

Es ist in der Musik schwerer als in andern schönen Künsten, sicher und bestimmt zu urtheilen. Das Gemälde liegt vor Augen, läßt sich mit Muße betrachten, das Gedicht läßt sich beliebig lesen, wiederlesen und der Kritik unterwerfen; jede Musik aber ist vorübergehend in der Zeit: indem wir auffassen, indem wir begreifen wollen, sind die Töne schon verhallt. Diesem Nachtheil ließe sich freylich abhelfen durch erworbene Fertigkeit des Partiturenlesens, so, daß man die musikalischen Zeichen gleich Worten anschaute; allein der sinnliche Effekt geht alsdann verloren; die Regeln der Komposition werden hervorspringen, die Annehmlichkeit der Ausführung wird in Schatten gestellt; wir sehen und lesen nur eine Muskellehre des lebendigen Körpers. Man muß da-

her bey Anhörung einer Musik seine Aufmerksamkeit mehr in einen Augenblick zusammendrängen, das Urtheil unmittelbarer mit dem ersten Eindruck verbinden, als in andern Künsten.

Die Schwierigkeit wird noch vergrößert durch den Mangel einer bestimmten musikalischen Sprache. Die Dichtkunst redet durch bestimmte Worte und Begriffe, die Malerey durch bestimmte Formen, die Musik hingegen durch schwebenden verrauschenden Ton. Giebt es irgend eine Sache, worauf er sich bezieht? Wird der Ton ein Zeichen für Gegenstände, wie in artikulirter Sprache, oder kann der Mensch durch ihn die Gegenstände erkennen, wie in der Zeichnung? Nichts ist in der Musik durch den Ton bestimmt angedeutet, Töne haben keine Begriffsverschiedenheit wie Worte und Figuren. Die Höhe und Tiefe des Tons, seine Stärke und seine Schwäche, seine An-

nehmlichkeit und Widrigkeit, geben eine bloße Empfindungsdifferenz, die sich nicht auf Begriffe bringen läßt, wie z. B. der Unterschied eckigter und runder Form, der Unterschied der Begriffe Mensch und Thier. Die mathematische Länge und Kürze einer Saite wird den Mangel dieser Begriffsverschiedenheit nicht ersetzen; denn wir hören im Tone nicht die Länge und Kürze der Saite, sondern wir hören Höhe und Tiefe; von denen, wenn jemand sie etwa nicht empfände, sich keinesweges auf Saitenlänge und Kürze verweisen läßt, um ihm einen Begriff davon zu geben. Und darum gehört das Mathematische der Töne schlechterdings nicht in die Musik als Kunst, so wenig wie eine chemische und optische Farbenlehre in die Malerey.

Was die einzelnen Töne nicht haben, fehlt auch den Vielen in ihrer Verbindung. Jede

Melodie und Harmonie reden eine unbestimmte Sprache, es findet sich in ihnen keine Komposition von Begriffen, wie in einem Gedicht oder Gemälde. Darum kann mit der Musik keine Geschichte erzählt werden; kein einziges Faktum wird durch Musik dem Hörer deutlich; und wenn einige Tonkünstler wirklich erzählen wollten, verkannten sie durchaus die Gränzen ihrer Kunst, und thaten wohl, auf gedruckten Zetteln die Zuhörer *lesen* zu lassen, was sie unmöglich *hören* konnten.

Sollen wir darum die Musik auf ein bloßes Folgen und Zusammenklingen der Töne ohne Inhalt und Charakter einschränken? Hat die Musik gar keine Rede, weil ihr eine bestimmte Sprache in Begriffen mangelt? Macht sie nicht Wirkung auf das menschliche Gemüth, wie die übrigen schönen Künste? — Allerdings; nur auf eine eigenthümliche Weise, sie

ist: eine Darstellung des Fortganges der Empfindungen, und zwar die unmittelbarste, ohne den Begriff. Während die andern Künste zu dem Verstande reden müssen, um das Herz zu rühren, spricht die Musik ohne Umschweif zu dem Herzen selbst. Daher ihre große Wirkung; unsre Empfindungen werden geweckt im tiefsten, im verborgensten Heiligthum der Seele, sie verändern sich und werden fortgeleitet mit den Abwechselungen der Töne, unser ganzes Wesen fühlt sich ergriffen von Sehnsucht, Hoffnung, Freude und Furcht; wir finden den unmittelbarsten Ausdruck jeglicher Leidenschaft, und es scheint der Musik bloß darum eine bestimmte Sprache zu fehlen, weil unsern Leidenschaften und Empfindungen auch die bestimmte Sprache fehlt; sie können sich nur äußern durch Ausrufungen, Seufzer und Thränen.

Ganz richtig sagt Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste: „Der Ausdruck ist die Seele der Musik; ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk, durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz wirkt. Sie zwingt uns, jetzt zärtlich, dann beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizt sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmal stärket und erhöht sie unsre Seelenkräfte, und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen.“

Wer hätte nicht in seinem Leben den Zauber der Musik empfunden? Wem wäre nicht ein böser Geist, wie dem Könige Saul, einst durch Töne verbannt? Es wiederklingen in unserm Gemüth die Accorde der Saiten, es steigen und sinken mit ihnen die Regungen der Brust. Musik ist des empfindenden Menschen

Muttersprache; er spricht auch in andern Künsten, oft deutlicher, gedachter, aber nie ursprünglicher, nie lebendiger.

Dies ist es denn auch, was ich von jeglicher guten Musik fodere; sie soll mir seyn ein Ausdruck von Empfindungen, soll mich in ihre Gefühlswelt hineinführen. Thut sie dies nicht, betäubt sie mich durch Klänge und abermals Klänge, ohne daß ich empfinden und gerührt werden kann; läßt sie mich immer im Vorhofe, macht Miene ihre Pforten zu öffnen und verschließt sie wieder; so finde ich an ihr kein Wohlgefallen. Der Komponist kann daher nur geben, was er selbst gefühlt hat; und Sulzer bemerkt sehr richtig, jedwedem müsse das am meisten gelingen, was seinem individuellen Temperament am nächsten liegt: Graun, als ein sanfter Mann, habe mehr das Sanfte in der Musik zu treffen gewußt,

Hasse, mit mehr Energie, sey in dem Kühnen und Erhabnen glücklicher gewesen. Auch der Hörer wird eine Individualität in seinem Urtheil nicht verläugnen; der Sanfte und Zärtliche wird eine Musik vorziehen, die diesen Ausdruck hat; der Heftige wird die Darstellung solcher Empfindungen lieben, die seinem Charakter am nächsten liegen. Mit Gründen, wie Sie sehen, ist hier nicht zu streiten; alles beruht auf dem Gefühl, welches sich bekanntlich nicht durch Demonstrationen hervorbringen läßt. Und darum, wiederhole ich, ist es in der Musik so schwer sich zu verständigen; in andern Künsten ist auch immer das Gefühl letztes Argument, aber es giebt mehr Vorargumente; Zweck und Absicht einer Komposition können in Begriffen näher auseinander gesetzt werden.

Ein feines gebildetes Gefühl, eine schnelle

Regsamkeit des Gemüths, dem Charakter eines Tonstücks zu folgen und ihn aufzufassen, möchte ich musikalischen Geschmack nennen. Und da könnte es sich wohl finden, daß der Geschmack des Einen beleidigt würde, wenn der Geschmack des Andern wegen verschiedner Individualität und Ausbildung befriedigt wird. Jederzeit ist aber alsdann das Wohlgefallen der Musik nicht von dem bloßen harmonischen Zusammenklingen der Töne, sondern von dem Geschmack des Hörenden abhängig. Ueberhaupt nimmt jedes Urtheil in der Musik aus diesem Geschmack seinen Ursprung.

## Dritter Brief.

Die Griechen hatten in ihren drey Klanggeschlechtern, dem Diatonischen, Chromatischen und Enharmonischen, eine charakteristische Stufenfolge der Töne, wodurch die Empfindung gewissermaßen schon grundirt ward. Das Klanggeschlecht machte bey seinem Gebrauch eine bestimmte Art der Melodie nothwendig, die Melodie blieb nicht dieselbe, wenn sie z. B. im diatonischen, oder wenn sie im enharmonischen Klanggeschlecht gesetzt wurde. Für uns Neuere sind die Angaben der Alten über ihre Musik ziemlich dunkel, und ich verweise Sie in dieser Rücksicht auf Burney *), der in seiner Abhandlung vollständig genug ist. Soviel scheint mir auf jeden Fall zu resultiren, die

*) Burney's Abhandlung über die Musik der Alten, übersetzt von Eschenburg.

Alten hatten mehr Simplicität und mehr Charakter, die Neueren haben ungleich mehr Reichthum, aber zugleich weniger Charakter, und es ist der Musik nicht anders ergangen als dem Menschengeschlecht, welches mit dem Verlust der Einfachheit seiner Sitten mehr Universalität der Bildung, aber auch mehr Charakterlosigkeit gewann.

Seit Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert ward der Unterschied jener alten griechischen Klanggeschlechter beschränkt auf Moll und Dur. Das letztere kannten die Alten nicht, und wir können es als einen Zuwachs der neueren Musik betrachten. Allerdings erhält dadurch die Tonfolge etwas Unterscheidendes, die Komponisten wissen es zu nutzen, und es würde gewiß eine Musik wenig Effekt machen, worin nicht Uebergänge von Moll in Dur und umgekehrt zu finden wären. Ferner dürfen wir mit

Recht annehmen, daß die verschiednen Tonleitern innerhalb der Oktave jede für sich etwas Eigenthümliches besitzen, und jedes gute Musikstück bey der Uebertragung in einen andern Ton nothwendig verlieren muß. Doch ist dieser Charakter nicht allzubestimmt, da man zum Vortheile der Harmonie die Töne auf gleiche Weise temperirte; allen etwas von ihrer Reinheit raubte, um sie bequemer unter eine gemeinschaftliche Regel zu bringen. Darum ist das Feld der Harmonie weiter geworden, die Melodie hat an Differenz eingebüßt, und es gelingt nur großen Künstlern auf der Violine oder im Gesange, manche ihrer eigenthümlichen Schönheiten der Melodie wieder zu geben.

Sie erinnern sich aus meinem vorigen Schreiben: alles was der Musiker nach meinem Urtheil mit dem großen Umfange der Töne darstellen kann, ist Empfindung und

Fortgang derselben. Wodurch geschieht dies? Durch Abwechselungen der Melodie, durch Verwirrungen und Auflösungen der Harmonie, durch Veränderung des Zeitmaaßes. Wollen Sie auch noch den Gebrauch der verschiednen Instrumente und Stimmen dazu zählen, von denen einige zum Ausdrucke gewisser Empfindungen am geschicktesten sind; so wären die Mittel des Musikers vollständig angegeben. Um dem Mangel der Musik an bestimmten Begriffen abzuhelfen, hat man schon seit den ältesten Zeiten die Poesie mit ihr verschwistert, Komposition mit einem Texte verbunden; und obgleich die Aufmerksamkeit des Hörers dadurch getheilt wird, gewinnt doch der Kunsteffekt so sehr, daß ich überzeugt bin, es giebt kaum einen größeren; und ausgenommen die dramatische Kunst, vermag keine andre das menschliche Gemüth so zu rühren und zu bewegen.

Wie der Musiker sich die Geschicklichkeit erwerbe, die Töne zu brauchen, müssen Sie in den Kirnbergerschen und andern Lehrbüchern suchen, da ich Ihnen keine theoretische noch praktische Anweisung zur Musik mittheilen, sondern bloß meine Gedanken über das Gebiet und die Gränzen der Kunst auseinandersetzen will. Geschicklichkeit und Kenntniß braucht der Künstler allerdings, da die innre Natur der Töne es mit sich bringt, daß einige Konsonanzen, andere Dissonanzen hervorbringen; daß eine Harmonie in bloßen Konsonanzen monoton, und ein Zusammenklingen bloßer Dissonanzen unausstehlich ist; daß also der Künstler die rechte Mischung zwischen beyden finden muß, um seines Zwecks nicht zu verfehlen. Auch folgt unmittelbar aus der Natur der Töne, widrige Empfindungen, z. B. des Hasses, der Furcht, werden in der Musik durch

Dissonanzen ausgedrückt, die angenehmen Gefühle hingegen, der Freude, des Wohlwollens, der Zärtlichkeit, lassen sich nur durch Konsonanzen darstellen. Wie im Menschen selbst die Empfindung, so muß in der Musik ihr Ausdruck wechseln und sich modificiren.

Leicht bewegliche Empfindung wäre also das Erste, dessen der Komponist bedarf, Kenntniß seiner Mittel das Zweyte. Wie der Maler seine Farbentinten kennen muß, so der Musiker seine Töne; aber den einen wie den andern lehrt nur die Empfindung, ob er seine Mittel richtig oder unrichtig anwandte. Ich halte diesen Satz so klar, daß er meines Bedünkens von jedem eingestanden werden müßte. Dennoch steht zu befürchten, mehr als ein Künstler werde grade das Gegentheil behaupten. Die Kenntniß des Mittels, meynen viele, gebe ihnen zugleich die Gewalt, Empfindungen bey andern

hervorzubringen, die ihnen selbst gänzlich fremde wären; der Dichter verläßt sich auf seine Wort- und Verskunst, der Musiker auf seine Kenntniß der Klänge und ihre Verbindung. Wunderbar genug hegen selbst gute Künstler eine solche Vorliebe für ihre erlernten Mittel. Sie vergessen ohne Zweifel die frühere Empfindung, weil sie sich in ihrem Studium stets mit der Fertigkeit im Gebrauche ihrer Mittel beschäftigen mußten; etwa wie dem Menschen seine Seele weniger zum Bewußtseyn kommt, als der Körper, weil er durch ihn wirkt, und dieser sichtbare Repräsentant seines unsichtbaren Selbst fortwährende Aufmerksamkeit erfodert.

Daß man indessen mit aller Kenntniß der Töne und ihrer Verhältnisse schlecht komponiren könne, beweisen die frostigen Werke mancher gelehrten Contrapunktisten. Sie können in ihrer Art groß seyn und Verdienst haben; wer-

den als Tonhelden bewundert, aber lassen den Zuhörer ungerührt. Ein solcher reiner Tonheld ist Sebastian Bach, dessen Werke eben so gelehrt und künstlich, als frostig und empfindungslos sind. Weit höher steht sein Sohn Emanuel, der mit vielleicht gleicher Tonkenntniß wahre musikalische Empfindung und Begeisterung verband. Sein Vater war für ihn eine treffliche Schule; aber der Schüler übertraf seinen Lehrer, er gieng hinaus über die bloße Grammatik und schrieb in grammatischer Sprache nicht ein Schulexercitium, sondern den Ausbruch seiner Gefühle und Empfindungen.

Der Gebrauch jeder Sprache und ihrer Wortfügung ist unterworfen dem Geiste dessen, der seine Gedanken in dieser Sprache ausdrücken will; so auch die Grammatik der Harmonie dem Geiste des fühlenden Künstlers. Rous-

seau sagt ganz recht: „ein großer Theil der Regeln der Harmonie ist auf willkührliche Prinzipien gegründet und wechselt durch den Gebrauch und Geschmack der Komponisten; daher sind diese Regeln veränderlich und der Mode unterworfen; was in dem einen Zeitalter Licenz ist, ist es nicht in dem andern.“ (Dict. de Musique Art. Licence.) Wollte nun jemand einen musikälischen Genius deswegen tadeln, daß er sich in manchen Fällen über die herkömmlichen Regeln hinwegsetzte, so wäre dies äußerst ungerecht und pedantisch; ein Tadel der unserm großen Genius Mozart von manchen musikalischen Kunstrichtern ausgesprochen ist. Ueberhaupt werden diese Kunstrichter mit ihrem engen Maaßstabe gegen das Genie ungerecht seyn, und was die Natur ihm vor andern schenkte, niemals in Anschlag bringen, weil dies nicht in ihren Regelntabellen verzeich-

net ist, und sich auch durch vollständige Kenntniß derselben nicht lernen läßt.

Ueber den Ausdruck der Empfindung in der Musik kann der Mensch urtheilen, ohne die Regeln der Komposition zu kennen; und weil die Musik nur dann gut ist, wenn sie Empfindungen ausdrückt, so ist ein richtiges Urtheil über sie nicht von der Theorie abhängig. Theoretische Vorzüge kann nur ein Kenner des reinen Satzes gewahr werden, aber die Wirkung des Ganzen läßt sich sehr wohl ohne diese Kenntniß auffassen. Und darum ist es ein falscher Glaube, man müsse, um eine Musik zu beurtheilen, sehr vieles wissen; das Urtheil ist in dieser Kunst, so wie in den übrigen schönen Künsten, keineswegs von der Wissenschaft abhängig, sondern von dem ästhetischen Gefühl. Ausbildung und Feinheit desselben sind die Haupteigenschaften des Kunst-

richters, welche oft wissenschaftlichen Köpfen mangeln.

Sie werden sagen: nach diesen Voraussetzungen beruht das Urtheil über Musik sogar auf der zufälligen Stimmung des Hörers. Denn es ist gewiß, daß wir nicht jederzeit gleiche Laune, gleiche Freyheit des Geistes haben; oft uns entzücken lassen von einer Kleinigkeit, und oft von bedeutenden Dingen nicht angesprochen werden. Eine unbedeutende Melodie, welche sich uns zuerst in angenehmen Augenblicken des Lebens eindrückte, ruft bey ihrer Wiederholung alle vergessenen Freuden wieder hervor; und wir loben sie weniger ihrer selbst, als ihrer sie einst begleitenden Umstände willen. Alles wahr, aber gilt es nicht auch in andern Künsten? Kann der Mensch überhaupt mit etwas andrem anfangen, als mit seiner Individualität? Wird er nicht erst allmählich im

fortgehenden Leben inne, was vorübergehend und wechselnd, was bleibend und unveränderlich ist? Lernt er nicht auf diese Weise Personen beurtheilen und Sachen; wird er nicht auf diese Weise vertraut mit seinen eignen Empfindungen und Gedanken? So wenig der Sinn des Menschen ohne Uebung und Fertigkeit Gegenstände richtig unterscheidet, so wenig faßt das ästhetische Gefühl das Schöne in den Künsten ohne Gewöhnung und Bildung; die Anlage zum Künstler und Kunstrichter wird geboren, aber nur das fortgehende Leben giebt ihr Sicherheit und innern Bestand.

---

## Vierter Brief.

Eine Erweiterung des Gebietes der bloßen Musik durch untergelegte Texte habe ich Ihnen schon angegeben. Sie ist mit dem ersten Ursprunge der Musik entstanden, und in der That verbindet sich die Poesie so leicht mit den Tönen, daß Begriff und Empfindung sich wechselseitig unterstützen und hervorheben. Die späteren Künstler, unbefriedigt durch diese Erweiterung, wollten noch einen stärkeren Eindruck; sie wollten nicht bloß für das Ohr und den Verstand, auch für das Auge wollten sie wirken. Daraus entsprang die Oper. Eine Verbindung der dramatischen Darstellung mit der Musik war getroffen, man sah Aktion und Dekoration, man hörte Gesang und Begleitung desselben, man verstand Worte.

Italien, das Mutterland der Oper, ein

Land, dessen Sprache so musikalisch ist, dessen Einwohner ungemein viel sinnliche Regsamkeit und Lebendigkeit besitzen, denen das Sehen neben dem Hören außerordentlich willkommen war; zollte der Opermusik großen Beyfall. Ueberhaupt aber darf man annehmen, der größere Haufe eines jeden Volkes hegt mehr Interesse für das, was gesehen, als was gehört wird; unzählige Menschen versammlen sich bey Exekutionen, bey den Künsten der Seiltänzer, während die schönsten Konzerte nur von wenigen Liebhabern besucht werden. Darum gefallen die Opern allenthalben der Masse des Volks am meisten; je mehr Verzierungen der Bühne, Verwandlungen, Kleiderpracht darin sind, desto voller die Theater; und die Opern werden durch den herrschenden Geschmack der modernen Welt, vielleicht am Ende jede andre Musik und jedes andre Schauspiel verdrängen.

Begreiflich ist indessen diese Verbindung der Musik mit dramatischer Handlung und Aktion etwas Unnatürliches. Redende Personen singen nicht gegen einander, ihre Gefühle reihen sich nicht in das Taktmaaß; und wollte man eine Natürlichkeit in dieser Rücksicht beybehalten, so dürfte man höchstens das Rezitativ anwenden, welches eine bloße Nachahmung des Redefalls seyn soll. Arien aber müßten alsdann durchaus verbannt werden, da sie den Ausbruch der Leidenschaft verzögern, um ihn poetisch und musikalisch darzustellen. Keine Erzürnten würden drohend gegen einander rennen, und alle Energie am Singen verschwinden; Fliehende, denen jede Minute theuer ist, würden sich nicht auffordern schnell zu fliehen, und dennoch, weil das Duett zu Ende muß, so lange warten, bis sie von ihren Verfolgern eingeholt werden; tausend Ungereimtheiten wür-

den verschwinden, wenn man diese unnatürliche Verbindung des Dramas mit der Musik aufhöbe, und sie getrennt innerhalb ihrer beyderseitigen Gränzen ließe.

Können wir uns indessen einmal über das Unnatürliche des Singens im Reden, über die herkömmliche Opernsitte des Hemmens der Handlung wegsetzen; so gewährt uns die Oper unstreitig stärkere Eindrücke, als die Musik allein, oder auch mit bloßer Poesie verbunden. Zugleich erhält die Musik dadurch einen neuen Charakter, sie kann sichtbare Gegenstände nachahmend beschreiben, während sie auf der Bühne vor den Augen des Zuschauers sich ereignen; es entsteht ein Gewitter, man hört den Donner, und die Musik begleitet seine Schläge; man sieht den Kampf mit Ungeheuern, eine große Verwirrung, die Musik schildert sie in Tönen; und diese Schilderungen

sind die Vorbereitung der Empfindungen, welche der Held des Stückes äußern soll. Die Musik malt in solchen Fällen sichtbare Gegenstände, verläßt das bloße Gebiet der Empfindungen und folgt den Veränderungen der Scene. Während der einfachere Styl eine bestimmte Empfindung durchführt, mit der Abwechselung sparsamer ist, um den Effekt des Ganzen nicht zu unterbrechen; wechselt im Opernstyl alles weit schneller, fürchtet mehr die Ermüdung durch Einförmigkeit, als die Störung einer fortgesetzten Empfindung, will mehr glänzen als tief bewegen; und der alte Mattheson hat nicht Unrecht, wenn er sagt: „ich hätte große Lust, den vornehmsten Charakter einer Oper in der Unruhe zu suchen.“

Aus dieser Ursache bilden die Kirchenmusik und die Opernmusik, die geistliche und die weltliche, einen Gegensatz.

In den erhabnen Gefühlen der Religion will der Mensch nicht gestört seyn durch Getümmel und rauschende Freude, er will Ernst und gemessene Würde; in den Zerstreuungen der menschlichen Gesellschaft hingegen sucht er eben dies Getümmel und dies Rauschen; was seine Empfindung in einer geistlichen Musik mißbilligt, verdient vielleicht Lob in einer weltlichen, und umgekehrt. Die eine mit dem Maaßstabe der andern messen zu wollen, wäre ungerecht; aber jeglicher ihren eigenen Maaßstab, ihr Schickliches, ihren besondern Inhalt und ihre Form zu geben, ist durchaus nothwendig, und dem Verfahren in allen andern schönen Künsten analog.

Wir können sehr leicht beurtheilen, ob jene malende Musik, die mir bey den Opern nicht tadelnswürdig scheint und ihren vorzüglichen Gebrauch ihnen zu danken hat, bey der Kir-

chenmusik zulässig sey. Durch Töne etwas Sichtbares vorzustellen, ist durchaus unmöglich, weil ihnen bestimmte Sprache fehlt; und darum muß das Auge den Gegenstand sehen, welchen die Töne malen wollen; der Eindruck wird sich dann durch den Gebrauch beyder Sinne verstärken. Wird aber nicht für Auge und Ohr zugleich gewirkt, sondern nur für einen Sinn allein; so ist es gleich unmöglich, bloß sichtbare Dinge zu komponiren, als bloß hörbare Dinge zu malen. Denken Sie nur an die Aufgabe, eine Landschaft in der Musik darzustellen, oder ein Konzert auf einem Gemälde; sicher werden Sie bey aller Anstrengung des Künstlers durch die Musik keine Idee der Landschaft erhalten, und durch die Malerey, — der Spieler etwa und der Instrumente, — keine Idee der Musik. Wäre dies, so ließen sich auch die Küsse zweyer Liebenden

in Musik setzen, und eine Fuge mit Farben und Pinsel auf die Leinewand bringen.

Was den Künstler über die Wahl seines Gegenstandes betrügen kann, ist die Verbindung, in welcher meistentheils das Sichtbare und Hörbare stehen. Bey allem Sichtbaren der Landschaft findet sich auch manches für das Ohr; das Rauschen der Bäume, das Singen der Vögel u. s. w., und bey allem Hörbaren des Konzerts giebt es auch in ihm etwas für das Auge; die Miene der Musiker und das Streichen, Schlagen oder Blasen der Instrumente. Warum sollte ich ein Konzert nicht malen können? fragt der Maler. Warum sollte ich eine Landschaft nicht komponiren können? fragt der Musiker. Ich antworte: weil ich dein gemaltes Konzert nicht höre, und weil ich deine musicirte Landschaft nicht sehe.

Außerhalb der Oper, wo keine Aktion,

Dekoration, der Musik zu Hülfe kommt, möchte ich deswegen durchaus keine Malerey in ihr gestatten; also nicht im Oratorium, nicht in der Kirchenmusik; es sey denn, daß man auch in ihnen eine schickliche dramatische Darstellung einführen wollte, und so dem Eindruck der malenden Musik zu Hülfe käme. Zu wünschen ist diese Neuerung eben nicht, so lange die Menschheit noch Reichthum an erhabnen Empfindungen und Freude an ihrer Darstellung besitzt; so lange sie nicht in sich selbst erschlafft und aufgerieben, bloß im Hinstarren auf äußre Gegenstände eine Zeitverkürzung sucht; so lange sie noch Andacht und Zuversicht haben kann zu Gott, ohne ihn mit Augen zu sehen und mit Händen zu greifen.

Wird also wohl, ohne Oper zu seyn, ein Text komponirt werden können, der bloß sichtbare Gegenstände schildert? Werden die für

das Auge beschreibenden Dichter von einem Komponisten gewählt werden dürfen? Durchaus nicht; sobald dies geschieht, zeigt sich die Musik in ihrer Schwäche, und bemüht sich vergebens auf einen andern Sinn zu wirken. Darum sind wohl nie verkehrtere Gegenstände für die Musik gewählt worden, als die neueren Haydnschen, die Schöpfung und die Jahreszeiten. Das Chaos vor der Schöpfung läßt sich freylich durch ein ähnliches Chaos unter den Tönen ausdrücken, das Springen des Rosses durch ein ähnliches Springen der Töne; aber der Hörer kann sich nicht hingerissen fühlen, und merkt die Unzulänglichkeit einer solchen Beschreibung. Bey der Schöpfung wird dies weniger auffallend, weil man sie weder sah nach hörte, also mit der Musik willkührliche Vorstellungen verbinden kann; die Jahreszeiten aber, deren Veränderung unser Gesichtssinn so

bestimmt kennt, lassen uns die gesehenen Bilder zu genau mit den Tönen vergleichen, und verursachen den widerlichsten Kontrast. Wie wunderlich ist nicht die Einleitung des Frühlings, worin der Uebergang vom Winter zum Frühlinge mit Instrumenten geschildert, und des Sommers, worin die Morgendämmerung vorgestellt wird? Eine Morgendämmerung aus C moll! Alles, was die Morgendämmerung und diese Musik gemein haben, besteht in einem Crescendo. Besser finde ich die Einleitung des Herbstes, eine Darstellung der freudigen Gefühle des Landmanns über die reiche Erndte; denn Gefühle sind mit den Saiten verwandt. Außer ähnlichen Empfindungen, die sehr sparsam im Texte ausgedrückt, und auch häufig bloße Empfindungen zwischen Lukas und Hanne sind, giebt es nichts als eine ewige Malerey der Musik; sie stellet vor: wie vom

schroffen Fels der Schnee sich in trüben Strömen ergießt, wie die helle Sonne vom Widder herabstralt, wie der Säemann den Saamen ausstreut, wie das Korn in Garben steht u. s. w., mitunter schildert sie auch etwas Hörbares, das Lispeln der Espe, das Summen der Sonnenbrut und einen gewaltigen Jägerlärm; selbst das Riechbare wird nicht vergessen, der Kräuter-Balsamduft; man hört das Hasenspringen, ein Spinnerlied, und endlich kommen metaphysische Betrachtungen über die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens aus Es dur. Manches dieser Kompositionen wäre sehr brauchbar für eine Oper, manches gar nicht, am wenigsten für ein Oratorium. Und daher kam es, daß ich bey Anhörung der Haydnschen Jahreszeiten fortwährend lachen mußte; über diese wider den Willen des Künstlers so gut gelungene Travestirung des edlen und ernsthaften Oratorienstyles.

Aber trifft mein Tadel nicht bloß den Text? — werden Sie fragen. Wie darf man den Komponisten vorwerfen, was der Dichter sündigte? Es giebt ja viel gute Musiken mit schlechtem Text! Richtig, aber einen unkomponirbaren Text darf der Musiker nicht komponiren wollen. Ich verzeihe ihm, wenn er für eine komische Oper ein wunderliches Gemengsel von Handlung und Ausdruck wählt, selbst eine in Worten schlecht dargestellte Empfindung kann in der Musik gut ausgeführt werden, und es unterstützen ihn die Aktion und Dekration; aber ein beschreibendes Gedicht, wie Thomsons Jahreszeiten, nur im Traume zum Süjet einer Komposition sich auszuersehen, beweist völlige Unkenntniß der Kunstgränzen, und einen verdorbenen oder der Verderbniß nachgebenden Geschmack. Auf diese Weise hätten wir Hoffnung in kurzer Zeit

Neubecks Gesundbrunnen oder die Gärten von Delille in der Kirche oder im Konzertsaal zu hören.

Ich wünschte, man wiederholte den neuern Komponisten von wahrem Werthe die Vorschrift, in den Gränzen ihrer Kunst zu bleiben, und die eigentliche Gewalt der Musik nicht durch falschen Putz zu schwächen. Um neu zu seyn, wird man abgeschmackt; um dem Unkundigen zu schmeicheln, macht man Pulcinellensprünge; um seine Geschicklichkeit zu zeigen, versucht man das Unmögliche; und tröstet sich, wenn der Versuch nicht gelingt, mit der Unmöglichkeit. Ich für mein Theil bin der Meynung Rousseaus: „das Meisterstück der Musik ist, sich selbst vergessen zu machen.“ Unsre neuere Musik will oft das Gegentheil, sie erinnert fortdaurend an sich und ihr Unvermögen.

Es muß nicht leicht seyn für den Musiker, sich über die Gränzen seiner Kunst zu verständigen; da sogar der ehrliche Mattheson, den man doch schwerlich modern nennen kann, hierin sündigt. Er sagt an einem Orte sehr richtig: „Der Musik Endzweck ist, alle Affekten, durch die bloßen Töne und deren rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen.“ Und ein paar Seiten darauf spricht er mit vielem Lobe von einer Allemande, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, „so sie auf dem Rhein ausgestanden, in sechs und zwanzig Notenfällen ziemlich deutlich vor Ohren gelegt wird;“ und von Klaviersuiten, in denen die Natur oder Eigenschaft der Planeten artig abgebildet ist. Es fällt ihm nicht ein, sich zu fragen: was für Affekten wohl diese Planetenmusik rege gemacht haben möge?

## Fünfter Brief.

Sie beschuldigen mich der Partheilichkeit, lieber Freund, und sind durch meine Gründe nicht überzeugt. Sie sagen: die Musik habe sich in der neueren und neuesten Zeit ungemein vervollkommt; für ihren jetzigen Reichthum sey das alte Maaß der Abtheilungen zu enge, und man dürfe sich nicht pedantisch an dieselben binden; wie man in neueren Zeiten die Dichtungsarten nicht mehr so scharf trenne, sondern oft in demselben Ganzen verschiedne Dichtungsarten mische; wie aus der alten Tragödie und Komödie das neuere Drama entsprungen sey; so wären auch die Charaktere der verschiednen musikalischen Kompositionen mehr in einander geflossen. Es gebe ernsthafte Opern, und es dürfe auch heitere Kirchenmusiken geben; nur halte es schwer, ehe sich der Geschmack und das

Urtheil gewöhne, seine bisherigen Begriffe der Klassicität aufzugeben und neue an ihre Stelle zu setzen.

Ohne Ihnen hierin unbedingt zu widersprechen, ohne Ihnen bey unsren neueren Mischungsversuchen den bekannten Anfang des horazischen Gedichts an die Pisonen in Erinnerung zu bringen, will ich meine Gedanken über alte und neue Musik kurz zusammenfassen.

Die Vollkommenheit der neueren Musik, im Vergleich mit der älteren, besteht in dem Gebrauch mehrerer Instrumente, in der größeren Virtuosität der Spieler, und in der Ablegung gewisser Fesseln, die man sich sonst auferlegte. So fehlen z. B. die Blasinstrumente in den älteren Musiken, ihre Begleitung besteht aus bloßen Violinen und Bässen, und ein großer Effekt, der aus dem richtigen Gebrauche der Blasinstrumente entspringt, geht

verloren. Die Idee Mozarts, den Händelschen Messias mit einer solchen vollständigeren Begleitung zu versehen, ohne sonst das mindeste zu ändern, hat meinen völligen Beyfall. Ich kann ferner die Neueren nicht tadeln, wenn sie jenes Dacapo der Arien abschafften, welches den Zuhörer angenehm mit der Melodie vertraut machen soll, ihn aber gewöhnlich ermüdet; ich tadle eben so wenig jene größeren Freyheiten in der Komposition, die das Ohr eines antiken Kritikers beleidigen, weil er davon in seinem Jugendunterrichte nichts erfuhr. Die ältesten Theoretiker wollten nicht einmal Terzen auf einander folgen lassen, was jetzt ohne die geringste Bedenklichkeit geschieht. Ich verdamme endlich nicht die Abschaffung gewisser konventionellen Gänge in der Melodie, wodurch selbst die besseren Komponisten der älteren Zeit ein steif antikes Ansehn erhalten, ob-

gleich wir Neueren eben so wenig von Konventionen frey sind.

Aber dies ist auch Alles, was ich der neueren Musik einräume. Den wahren Ausdruck der Empfindung hat die ältere Musik eben so gut getroffen, wie die neue, und oft besser. Den Styl der Musik kann ich mir so wenig ändern lassen, wie den Styl der Poesie. Wer in einem Gedichte das Ernsthafte mit dem Burlesken vermischt, daß der Leser nicht weiß, was er vom Autor und von seinem Werk halten soll; der kann, wie Baggesen in seiner Parthenäis, vortreffliche Verse, und einzelne überaus schöne Stellen schreiben; aber das Ganze ist verunglückt, quia totum ponere nescit. Wer ein Oratorium komponiren will, wie Haydn, und mir die Jahreszeiten vormalt, mit Nebeln und Morgendämmerung, mit Jägergeschrey u. s. w., der kann vortreffliche

Chöre und einzelne lobenswerthe Arien schreiben; aber das Ganze ist geschmacklos. Will man diese Geschmacklosigkeit und den Unsinn der Ueberschreitung aller natürlichen Gränzen der Kunst dennoch schön nennen, so muß ich verstummen.

Der Kirchenstyl, in welchem sich die großen Meister der Vorzeit, ein Pergolese, Jomelli, Hasse, Graun, Emanuel Bach, so sehr hervorthaten, wird in unsern jetzigen Zeiten allmählig außer Gebrauch kommen; denn er findet keine Ohren und Herzen mehr. Die Tendenz des Jahrhunderts ist antireligiös, man vernachlässigt den öffentlichen Gottesdienst und die Kirchen, folglich auch die Kirchenmusik und ihre Komponisten. Der Musiker widme sich also der Oper, welche ihm mehr Ehre und Lohn gewährt; nur wolle niemand die Kirchenmusik in Oper verwandeln. Welchen

Ruhm erwartet man von einer geistlichen Musik, die keine geistliche mehr ist, sondern voll weltlicher Gedanken? Sulzer tadelt mit Recht einige Stellen des sonst so schönen Graunschen Oratoriums: der Tod Jesu, weil sie zu viel Opernputz enthalten; was würde er sagen, wenn er unsre neuesten Oratorien hörte?

Je mehr in neueren Zeiten die Instrumentalmusik vervollkommt ist, desto leichter wird es für den Komponisten, sie von der Vokalmusik zu trennen. Sogar muß bey den meisten Tonkünstlern eine Vorliebe für die erstre entstehen, da man von ihnen, um bey einer Kapelle angestellt zu werden, praktische Geschicklichkeit auf irgend einem Instrumente verlangt. Sie komponiren daher zuvörderst Konzerte, Sonaten, um diese Geschicklichkeit zu zeigen; sie komponiren Symphonien, um ihre

Kenntniß des Gebrauches und Umfangs aller Instrumente darzuthun. Mit diesem Bemühen erwerben sie indessen einen ganz anderen Styl als in der Singmusik, man könnte sagen, einen entgegengesetzten. Den Instrumenten fehlt der Text; die Empfindungen, welche durch sie erregt werden können, sind unbestimmt; der Hörer müßte sich seinen Text selbst schreiben, und würde dabey in nicht geringe Verlegenheit gerathen. Um mit der unbestimmten Darstellung von Empfindungen nicht zu ermüden, wird der Instrumentalkomponist schnelleren Wechsel der Töne, grelleren Abstich des Zeitmaaßes suchen, wird durch angenehme Verzierungen, die meistens der Mode unterworfen sind, dem Ohre schmeicheln und dem Virtuosen Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Die Vokalmusik ist ohne grellen Wechsel mit der Bestimmtheit des Textes und

dem natürlichen eindringlichen Tone der Menschenstimme ihres Effekts gewisser. Komponisten für den Gesang müssen daher einfacher setzen, als die Instrumentalisten; jene müssen ihre Kunst verstecken, diese dürfen sie zeigen.

Haydn ist vielleicht der erste Instrumentalkomponist unsrer Zeit, aber er weicht nach meinem Urtheil manchen andren in Behandlung der Singstimmen. Grade das Eigenthümliche seines Genies, das Frappante, Launigte, nicht selten Bizarre, was in seinen Symphonien und übrigen Instrumentalsachen einen so bedeutenden Effekt macht, verliert ihn in der Vokalmusik; der Sonaten- und Konzertputz verdirbt die Simplicität des Gesanges. Wie wenig Haydn diesen Unterschied ahnen mag, sehen Sie in den Jahreszeiten, wo er ein Thema, welches schon in seinen Sonaten vorkommt, einschaltet. Das Thema ist hübsch

für die Instrumente, es ist in den Jahrszeiten trefflich ausgeführt, und würde mir in einer Symphonie sehr gefallen; aber im Gesange macht es nach meinem Gefühl gar keine Wirkung. Mehrere moderne Komponisten lassen sich auf ähnliche Weise durch Instrumentalmusik verführen; die älteren Künstler weniger, weil die Justrumente weniger kultivirt waren; aber mich dünkt, die Musiker sollten doch überhaupt minder verführbar seyn, und sich selbst einen musikalischen kategorischen Imperativ vorschreiben: Komponire nach einer solchen Maxime, von der du wollen kannst, daß sie für alle Zeiten und unter allen Menschen, die Geschmack besitzen, gelte.

Vielleicht ist es bloß unter die seltensten Gaben der Natur zu zählen, wenn ein Tonkünstler für Instrumental- und Vokalmusik, für mehrere Arten des musikalischen Styls,

gleich groß ist. Ich kenne wenigstens unter den Neueren nur Mozart, welchen ich in den verschiedensten Fächern einzig nennen möchte. Seine Opern haben einen Geist und einen Reichthum, wie kein Werk seiner Zeitgenossen, er verstand Gesang und Begleitung meisterhaft zu erfinden und zu verschmelzen; unter seinen Instrumentalsachen sind außer manchen mittelmäßigen auch viele vortreffliche, die den besten Haydnschen an die Seiten gesetzt werden können, und nach seiner Seelmesse zu urtheilen, wußte er die Erhabenheit und Einfachheit des Kirchenstyls mit aller Vollständigkeit und Kultur des modernen Accompagnements zu verbinden.

Vielleicht scheine ich Ihnen partheyisch, aber dieser Schein läßt sich nicht vermeiden, sobald man bestimmt urtheilen will. Daß ich Altes nicht schön nenne, weil es alt, und

Neues schlecht, weil es neu ist, glaube ich Ihnen durch meine Bemerkungen über die Musik bewiesen zu haben. Hoffentlich wird auch der schlechte spielende und malende Geschmack in der Musik nicht allgemein, und es wird fortdaurend Künstler geben, welche Simplicität und wahren Gehalt zu schätzen wissen. So hörte ich neulich zu Hamburg mit großem Vergnügen das Vaterunser von Schwenke und den 110ten Psalm von Romberg; ein paar Musiken, die Ihnen wohl noch unbekannt sind *), aber das größte Lob verdienen. Es fand sich in diesen Kompositionen reiner Ausdruck des Textes, ohne moderne Schminke und gesuchten Putz; und es machte mich recht froh, nachdem ich kurz vorher die Jahreszeiten von Haydn, und die Auferstehung von Kunzen — eine angenehme, aber etwas triviale und ma-

*) Das Vaterunser ist seitdem gedruckt erschienen.

Bayerische Staatsbibliothek München

nirirte Musik — gehört hatte, gleichsam ein andres Land des Geschmacks und der Töne zu begrüßen.

Alles kann neu werden, nur nicht, was in der Kunst selbst liegt, ihr Zweck, ihre Gränze, ihre Wirkungsart. Wie der Mensch sich verändert in seinen Meynungen, seinem Wissen und seinen Gefühlen, aber doch immer die Menschheit in ihm unveränderlich ist, so wechselt auch die Kunst in ihren Formen und Bildungen: aber ihr Grundcharakter bleibt derselbe, und wer mit seinem Urtheil auf ihn sich stützet, sichert sich dadurch vor ungerechter Anmaßung und einem gedankenlosen Partheygeiste.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Köppen, Friedrich,

Vermischte Schriften

Hamburg 1806

Opp. 521
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604277-2